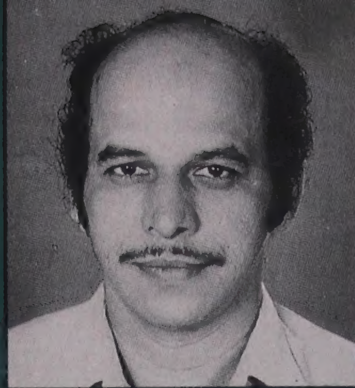


ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ

ಸಂ. ಡಾ| ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ



ಡಾ. ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ-
ಮಂಗಳೂರಿನ ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿಪೂರ್ವ
ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಾಣಿಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
ಉಪನ್ಯಾಸಕರು. ಮೂಲತಃ ಕಾರ್ಕಳ
ತಾಲೂಕಿನ ಮಾಳದವರು.
ಎಂ. ಕಾಂ. (ಕರ್ನಾಟಕ ವಿ.ವಿ.)
ಹಿಂದೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ರತ್ನ (ಪ್ರಯಾಗ
ವಿ.ವಿ.) ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ
ಪಿಎಚ್.ಡಿ. (ಮಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ.)
ಪದವೀಧರರು. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ
ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಯ ಅರ್ಥದಾರಿ, ಪ್ರಮುಖ
ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಕ, ಸಂಶೋಧಕ.
ಜಾಗರ, ಕೇದಗೆ. ಮಾರುಮಾಲೆ.
ಪ್ರಸ್ತುತ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ,
ವಾಗರ್ಥ, ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ
ಪರಿಚಯ- ಗ್ರಂಥಗಳ ಲೇಖಕ,
ನಾಲ್ಕಾರು ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಪಾದಕ.
ಜಾನಪದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಯ
ಪುಸ್ತಕ ಪುರಸ್ಕಾರ, ಸಂದೇಶ ಪ್ರಶಸ್ತಿ
ಸಹಿತ ಹಲವು ಮನ್ನಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ.
ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಕ ಸಂಘಟನೆ,
ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ
ಸಂಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರು. ಹಲವು
ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರ.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ

ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪ್ರುಟ

ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ
ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಸ್ಮರಣ ಲೇಖನಗಳು

ಸಂಪಾದಕರು :

ಡಾ। ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

೧೯೯೮

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ
ಪುತ್ತೂರು - ೫೭೪ ೨೦೨, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ

KUKKILA SAMPUTA : A Collection of Research Articles by Late Kukkila Krishna Bhat and Articles on him by various writers, edited by Dr. M. Prabhakar Joshi
Lecturer, Besant Pre-University College
Mangalore - 575 003
Published by Karnataka Sangha, Puttur - 574 202, Da. Ka.

First Impression : 1998 *Price : Rs. 180*

Pages : xiv + ೩೯೪

ರಕ್ಷಾಕವಚ ವಿನ್ಯಾಸ : ಮೋಹನ ಸೋನ

ಬೆಲೆ : ರೂಪಾಯಿ ನೂರ ಎಂಬತ್ತು

ಮುದ್ರಣ :

ಶೋಭಾ ಹೈ-ಟೆಕ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
ದರ್ಬೆ - 574 202, ಪುತ್ತೂರು
ದೂರವಾಣಿ : 21696, 21697 ಮತ್ತು 21698 (ನಿವಾಸ)

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಕನ್ನಡದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಸಂಶೋಧಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ (೧೯೧೧-೧೯೮೮) ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳ ಮತ್ತು ಅವರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಮರಣ ಲೇಖನಗಳ ಈ ಸಂಪುಟವನ್ನು ವಾಚಕರ ಮುಂದಿಡಲು ತುಂಬ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೆ ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದ ಈ ಕೆಲಸ, ಈಗ ಕೈಗೂಡಿದೆ. ಈ ಸಂಪುಟ ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು, ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಪ್ರಕಟಿತ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನಗಳಿದ್ದು, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವಾದ 'ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಹತ್ತಿರ ದಿಂದ ಬಲ್ಲ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಹನೀಯರು ಬರೆದ ಸಂಸ್ಮರಣ ಲೇಖನಗಳಿವೆ.

ದಿ। ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಬರವಣಿಗೆಯು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಬರೆದುದೆಲ್ಲ ಘನವಾದುದು, ಆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕವೂ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವೂ ಆದುದು. ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ', 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿ 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ'- ಇವು ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯಕೃತಿಗಳೆಂದು ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿವೆ. 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆಗೆ, ತಾತ್ವಿಕ ವಿವರಣೆಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿ. 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಕಠಿನವಾದ ತಾತ್ವಿಕ, ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದ ನೋಟಗಳು, ವಿವರಣೆ, ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಇವೆ. ಇನ್ನೋರ್ವ ಮಹಾನ್ ಪಂಡಿತ ದಿ। ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ 'ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ' ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಪ್ರಾಯಃ ಬೇರಾವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನೀಡದ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯರಾದ ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲರ ಪ್ರಕಟಿತ, ಅಪ್ರಕಟಿತ ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು ಒಂದೆಡೆ ಸಂಕಲಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಭಾವನೆ, ಈ ಸಂಪುಟದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖನಗಳು, ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ಹಲವು ಹೊಸ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರವಾಗಿ, ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ನಂಬುಗೆಯಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಈ ಮೂರು ಕ್ಷೇತ್ರ ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ಕಾವ್ಯ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದುವು ಗಳಲ್ಲೂ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ವ್ಯಾಪಕ, ಮೂಲಗಾಮಿ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ, ನಿಖರವಾದ ಪರಿಶೀಲನಕ್ರಮ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಬಹುಶ್ರುತತ್ವ, ಪಾಠನಿರ್ಣಯ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈ ಲೇಖನಗಳ ಪುಟಪುಟಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ ನುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಬರಿಯ ಗ್ರಂಥಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಪರಂಪರಾ ವಾದಿ ವಿದ್ವತ್ತಾಗದೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, ಅಂತರ್ವಿಷಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು, ಭೇದಕ

ಶೋಧನವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಅವರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿತನ ನೀಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಒಲವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ, ಅರ್ಥಾತ್ ಅದರ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವಾಚಿ ಶಬ್ದವೆಂದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೆಂದೂ- ಕುಕ್ಕಿಲರ ಎರಡು ಬಲವಾದ ನಿಲುವುಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನವರು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವೃತವಾದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವು ಈಗಿನವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಎಂದು ಬಹುಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲತಃ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಯೆ, ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ- ತತ್ಸಮಾನ ಕಲೆಗಳು ಮೂಲ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ವಿವರಗಳು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತವೆ ಅಂತೆಯೆ ಇನ್ನಿತರ ವಿವರಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬುದು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಮಂಡನೆ- ಬಹ್ವಂಶ ಇದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸ್ಥೂಲ ಸಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ನೆಲೆಯ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿರುವ 'ಗಾನ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅದು ಮೂಲತಃ ಗಾನಶೈಲಿ ಎಂದು ಹಲವರಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷ' ಎಂದರೆ ಪೂಜಾರ್ಥಕ, ಅರ್ಥಾತ್ ದೇವಾಲಯ ಸೇವಾರ್ಥವೆಂದೂ, 'ಗಾನ' ಎಂದರೆ ಹಾಡಲಿಕ್ಕಿರುವ ರಚನೆ ಎಂದೂ, ತೋರಿಸಿ, ಜನಪ್ರಿಯ-ಪ್ರಚಲಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ವೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಎಂಬ ದಿ। ಮುಳಿಯ, ಕಾರಂತ ಮೊದಲಾದವರ ನಿಲುವನ್ನೂ ಇವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಎಕ್ಕಲಗಾಣವು ಏಕಲಗಾಯನವೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ?' ಎಂಬುದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಅರ್ಥವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಉಜ್ವಲ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಸಂಕಲನದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ, ಆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಅವರು ನೇರವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ, ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಎಂಬುದೇ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ನಿಲುವಿಗೆ ಪ್ರಾಯಃ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ಕುಕ್ಕಿಲರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಬರಹಗಳಿಗೆ, ಕಾರಂತರ ಬರಹಗಳೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಪೂರ್ವಪಕ್ಷದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದರೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪಗಳೆರಡೂ ಆಂಧ್ರಮೂಲದವುಗಳು ಎಂಬುದು. ಈ ವಿಷಯವು 'ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ-ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ, ಬೇರೆ ಕಡೆಯೂ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ತೀರ್ಮಾನವೂ ಸಂಯುಕ್ತಿಕವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಥಕಳಿಯ (ಅಂದರೆ ಅಂದಿನ

ರಾಮನಾಟ್ಟಂನ) ಆದರ್ಶದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ತೆಂಕ (ಕೇರಳೀಯ) ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆಂಧ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ಅದರಿಂದಲೇ ಬಡಗ (ಎಂದರೆ ಆಂಧ್ರದ) ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ರೂಢಿಯಾದುದು- ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ವಿಚಾರಣೀಯವಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಆಂಧ್ರಮೂಲವಾಗಿ, ಒಟ್ಟು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯ ಪರಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನೋಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕರ್ತೃತ್ವಗಳು, ಕನ್ನಡದ ದೊಡ್ಡ ಸಂಶೋಧನ ವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದು (ಈ ಕುರಿತು ಸಂಪಾದಕನ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಲೇಖನಗಳೊಂದಿಗೆ ಇದೆ). ಕುಕ್ಕಿಲರು ಇದರಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖಕರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರು ನಾಡಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃವು ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬುದನ್ನು ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭ ವಾದ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ, ಕುಕ್ಕಿಲರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆಯವನೆಂದೂ, ಅವನೇ ಕರ್ತೃವೆಂದೂ, ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವು ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆಯೆಂದೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವರ್ಚಸ್ಸಿನಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತ ವಾಗಿದ್ದ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, ಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತ ನಿಜವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಕಾರಂತರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನೂ, ಕಾಲನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದೆಂದೂ, ಖಂಡನೆಯು ಸಾಧಾರವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಿರುವುದು ಅವರ ಸಮತೋಲ ದೃಷ್ಟಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. (ನೋಡಿ : ಕೋಟೆಕಾರು ಭಾಷಣ). ಈ ವಿಷಯದ ಅವರ ಸತತ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲವೇ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಹತ್ವದ ನೋಟಗಳಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ರಂಗಪರಂಪರೆಗೂ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಅವರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಯವನ-ಯವನಿಕಾ' ಎಂಬ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನವು, ಒಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ಬರಹ ವಾಗಿದ್ದು, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶೋಧನೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. 'ಯವನ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿರುವ 'ಗ್ರೀಕ್' ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಸಾಧುವಲ್ಲ ವೆಂದೂ, ಯವನ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಪಾರ್ಸಿ-ಅರಬೀ' ಎಂಬುದೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ಅವರು ಅಡಕವಾಗಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮಪರಿಶೀಲನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಲವು 'ಅಂಗೀಕೃತ' ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಪ್ರವರ್ತಕ ಲೇಖನವಾಗಿದೆ.

'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೋಟಗಳಿದ್ದು, ಉತ್ತರಾದಿ (ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ) ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ನಿಶ್ಚಿತವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದ್ದ ಅಭಿಮತಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿವೆ. 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ-

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ' ಲೇಖನವು, ಬಹುಶಃ ಅವರು ಯೋಜಿಸಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಸಮಗ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. 'ಎರಡು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು' ಎಂಬ ಕಿರು ಲೇಖನಗಳು, ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿವೆ. 'ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ' 'ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲ - ಎಲೆ' ಮತ್ತು 'ಸೂಡ - ಸೂಳಾದಿ - ಸಾಲಗ' ಎಂಬ ಲೇಖನಗಳು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಒಂದು ಪದ್ಯಜಾತಿ, ಒಂದು ಛಂದೋಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಷ್ಟೊಂದು ಆಳವಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಬಹುದು, ಎಷ್ಟು ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೌಲಿಕ (basic, fundamental) ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟರು ಅದೆಂತಹ ಪರಿಣತರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಲೇಖನಗಳು ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಾದ 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ' ಮತ್ತು 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಗಳಿಂದ ಎರಡು ಉದ್ಧರಣಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅವರು ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ, ಅವರ ಬರಹದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳು ಬಿಡಿಬರಹಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ್ನು ನೀಡಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಕಲನದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದು ಅವರ ನಿಕಟ ಬಂಧುಗಳಾದ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ. ಈ ರೀತಿಯ ಬರಹ ಅವರು ಬರೆದಿರುವುದು ಪ್ರಾಯಃ ಇದೊಂದೇ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಚಾರಗಳ ಕುರಿತು 'ಗಂಭೀರ'ವಾದ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ಈ ರೀತಿಯ ಬರಹವನ್ನು ಅದೆಷ್ಟು ಸರಸವಾಗಿ, ಆತ್ಮೀಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲರೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಕನ್ನಡದ ವಿರಳ ಪಂಕ್ತಿಯ ಓರ್ವ ಸಮರ್ಥ ವಿದ್ವಾಂಸ ಲೇಖಕರು. ಕೆಲವರೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ, ಬಹಳಷ್ಟು ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳನ್ನು ಬಯಸುವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೈ ಆಡಿಸಿದವರು. ಛಂದಸ್ಸು, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶದ ಉನ್ನತ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಯೋಗ್ಯತೆ ಅವರದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಛಂದಸ್ಸು- ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದ ಮೂವರು ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ (ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ದಿ। ಭೀಮರಾವ್ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಿಧನರಾದ ಪ್ರೊ। ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯರು) ಇವರೊಬ್ಬರು. ಪದವಿ-ಉದ್ಯೋಗಗಳ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಂತ ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಓದಿದವರು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗೆದ್ದು ಈಸಿದವರು, ಆ ಕುರಿತು ಬರೆದವರು. ಕುಕ್ಕಿಲರು ನೈಜ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರೇಮಿ, ಸಂಶೋಧಕ.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಶೈಲಿ ಕ್ರಮವಾದ 'ಪತ್ಯರೀತಿ'ಯ ಮಂಡನೆಯದಲ್ಲದ, ತುಸು ಜಿಗುಟಾದ ಶೈಲಿ. ಬರವಣಿಗೆ ಖಚಿತ, ನಿರ್ದುಷ್ಟ. ಕೆಲವೆಡೆ ತೀರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದುದರಿಂದ, ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಎರಡೆರಡು ಬಾರಿ ಓದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಅರಿವು ಅವರಿಗಿತ್ತು ಎಂಬುದೂ, ಅವರ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ, ಅವರು ವಿಷಯವನ್ನು ಮರಳಿ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಬರೆಹಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನರಿತ ಅವರು "ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇನು?" ಎಂಬ

ಪುಸ್ತಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯಲಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು! ಈಗಾಗಲೇ 'ತೀರ್ಮಾನವಾದ' ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಥಾಪಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಹೊಯ್ಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಸರಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಯೋಚಿಸಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಅವರ ವಿಧಾನ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಶೋಧನಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ದೊಡ್ಡದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನವೊಂದರ ರೂಪೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರ ದಾರಿಯು ನಮಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನಗಳೊಂದಿಗೆಯೆ ಅವರ ಸಂಸ್ಮರಣ ಸಂಪುಟವೂ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ, ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿದೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥಕ್ಕಿಂತ, ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ ಮತ್ತು ಅನುಕೂಲಕರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ, 'ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಬಲ್ಲ ಏಳುಜನ ಹಿರಿ-ಕಿರಿಯರ ಬರಹಗಳಿದ್ದು, ಅವರ ಜೀವನ, ಸಾಧನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈ ಲೇಖನಗಳು ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸಂಪುಟದ ಸಂಪಾದನ

ಕುಕ್ಕಿಲರ ನಿಧನ ವರ್ಷ (೧೯೮೮)ದಲ್ಲೆ ಈ ಸಂಕಲನದ ಸಂಕಲ್ಪವಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅವರ ಹಿರಿಯ ಪುತ್ರ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಓರಣವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ನನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸುಲಭಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅನಂತರ ದೊರಕಿದ ಕೆಲವನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಿಂದ ಜೋಡಿಸಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಅನಂತರ ಅದರಲ್ಲೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ವಿಚಾರ, ಆ ಬಳಿಕ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಮೇಲೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕೊನೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಣಪರವಾದ ಒಂದು ಲೇಖನ- ಈ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಚಾರವಾದ ಲೇಖನ ಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕುರಿತ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಪಾದಕನ ಚಿಕ್ಕ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಇದೆ. ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳಲ್ಲದೆ, ಕುಕ್ಕಿಲರ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಗವಾದ, ಎರಡು ಅಂಶ ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದೆ. ಒಂದು- ''ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ''ದ ಕೆಲವು ಪುಟಗಳು, ಎರಡು- ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ''ಛಂದೋಂಬುಧಿ''ಯ ಪೀಠಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ಇವು ಅವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಒಂದು ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗಿನ ಬರಹದ ರೀತಿಗೂ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದ ಕುರಿತು ಅವರ ಕೊನೆಯ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ''ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು'' ಗ್ರಂಥದ ಪೀಠಿಕೆಯ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದಾಗಿದೆ. ಕುಕ್ಕಿಲರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿವರ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಕುರಿತ ಅವರ ಬರಹಗಳ ಪೈಕಿ ಒಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರು ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯದ

ಕುರಿತು ಬರೆದ ಎರಡು ಚಿಕ್ಕ ಬರಹಗಳು- ('ರಾಷ್ಟ್ರಮತ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದವುಗಳು) ದೊರೆಯದ ಕಾರಣ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಎಂತಿದ್ದರೂ, ಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕುರಿತು ಕಾರಂತರ ನಿಲುಮೆಯೂ ಅನಂತರ ಬದಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಎರಡು ಬರಹಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ದೊಡ್ಡ ಲೋಪವಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕುರಿತು 'ಸೂಡ-ಸೂಳಾದಿ-ಸಾಲಗ' ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅರಿಕೆ

ಈ ಸಂಪುಟವು ಸಮಗ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕುಕ್ಕಿಲರ ಒಂದೆರಡು ಲೇಖನಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನು, ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ವಿಚಾರ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳಾದುದರಿಂದ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ಪುನಃ ಪುನಃ ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜ. ಅಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಡಿತಗೊಳಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಒಟ್ಟು ಲೇಖನಗಳ ಅಂಗಭಂಗವಾಗಬಾರದೆಂಬುದರಿಂದ, ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು, ಈ ಸಂಪಾದಕನಿಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿಲ್ಲ, ಆಸಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಕುರಿತು ಇರುವ ಅಭಿಮಾನವೆ ಸಂಪಾದಕತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ತೀರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಿಷಯಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಕರಡಚ್ಚು ತಿದ್ದುವಿಕೆಯು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಅಭಿಜ್ಞರು ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ಮನ್ನಿಸಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗಿ ಕೋರುತ್ತೇನೆ.

'ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಜೀವನ-ಸಾಧನೆಗಳ ಪರಿಚಯದ ಲೇಖನವನ್ನು ಮೊದಲು ನೀಡಿ, ಅನಂತರ ಅವರನ್ನು ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಿಂದ ಕಂಡ ಮಹನೀಯರ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದೆ. ಈ ವಿಭಾಗಕ್ಕಾಗಿ, ದಿ। ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ಅಭಿಮಾನದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು. ಅವರು ಎರಡನೆಯ ಭಾಗಕ್ಕಾಗಿ ಲೇಖನವನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೂ, ಅವರ ಸೋದರ-ಸೋದರಿಯರೂ ಲೇಖನಗಳ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಯೆಲ್ಲ ಸಹಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಜೋಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಈರ್ವರು ಮಿತ್ರರು- ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಪ್ರೊ। ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಮತ್ತು ಡಾ। ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು. ಶ್ರೀ ಅಮೃತರು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಭಾಗಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಮರ್ಥಕರು. ಡಾ। ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಕುಕ್ಕಿಲರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಬಲ್ಲವರು, ಅಭಿಮಾನಿ. ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ಕರಡಚ್ಚನ್ನೂ ತಿದ್ದುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರ

ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಯೆಲ್ಲ ಸಹಕಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಬಹುವಿಚಾರತಜ್ಞರಾದ ಇವರೀರ್ವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ವಾಗಿ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಪುಟದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ, ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವವರು ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಡ್ವೊಕೇಟ್ ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು. ಕರಡಚ್ಚಿನ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇವರು ತಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಮಿತ್ರರೂ ಅವರ ಗ್ರಂಥವೊಂದರ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಕರ್ತರೂ ಆದ ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕ ಡಾ. ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕರು ಕುಕ್ಕಿಲರ ನಿಧನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅಂಕಣ ಲೇಖನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು, ತಮ್ಮ ಕಾಣಿಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ. ನಾಯಕರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಪುಟದ ಯೋಜನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೇ, ದಿ| ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರಿಂದ ಲೇಖನ ವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟು, ಸಂಪುಟದ ಘನತೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮಹಾನ್ ಪಂಡಿತ ಸಾಹಿತಿಯ ದಿವ್ಯಚೇತನಕ್ಕೆ ಆದರದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ನೆರವು ನೀಡುವ ಮಿತ್ರ ಪ್ರೊ| ನಾಗರಾಜ ಜವಳಿಯವರು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಕುರಿತೂ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ, ಕರಡಚ್ಚಿನ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವ, ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಹಸಿ, ಸಮರ್ಥ ಸಂಘಟಕ ಶ್ರೀ ಬೋಳಂತಕೋಡಿ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು, ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೊರೆ ಹೊತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದೊಡ್ಡ ವೆಚ್ಚದ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಲಾಭಕರವಲ್ಲದ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ದಿ| ಕುಕ್ಕಿಲರ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಮಾನ, ವಿಷಯದ ಕುರಿತ ಆದರ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡು, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಉಪಕಾರಕ್ಕೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು.

ಈ ಸಂಪುಟವು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಓರ್ವ ಅಸಾಧಾರಣ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ನೆನಪನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಾಚಕರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಲಿ. ಅದರಿಂದ ಸಂಶೋಧನ, ಚಿಂತನೆಗಳು ಮುಂದುವರಿಯಲಿ. ಅದೇ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ನಾವು ಅರ್ಪಿಸುವ ನಿಜವಾದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

ಯುಗಾದಿ, ೨೮ ಮಾರ್ಚ್, ೧೯೯೮ — ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು
ಮಂಗಳೂರು - ೫೭೫ ೦೦೩

ಪ್ರಕಾಶಕರಿಂದ ಎರಡು ಮಾತು

ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೊಂದಿಗೆ ನನಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪರಿಚಯ ತೀರ ಕಡಿಮೆ.

ನನ್ನ ನೆನಪಿನಂತೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಥಮ ಭೇಟಿಯೇ ಅವರು ನಿಧನ ಹೊಂದುವ ವರ್ಷ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳ ಮೊದಲು- ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಮಾರಂಭದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ. ಆಗ ಅವರು ಅವರ 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಗದ್ಯಾನುವಾದವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದರು.

ಅನಂತರ ಅವರು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು.

ಸುಮಾರು ಐದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಮಿತ್ರರಾದ ಪ್ರೊ। ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅವರು ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲರ ಸಮಗ್ರ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಪುಟವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ ಹೊರತರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದರು. ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದೆವು. ಅನಂತರ, ಪ್ರೊ। ಅಮೃತ ಅವರು ಸಿಕ್ಕಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಾವೇ ಅವರಿಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಶ್ರೀ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಸಂಪಾದನೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದೂ, ಆದಷ್ಟು ಬೇಗನೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಕೊಡುವುದಾಗಿಯೂ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತಿತ್ತು.

ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕೈಗೆ ಬಂತು. ಬಂದು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳೇ ಸಂದುವು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮುದ್ರಣದ ಕೆಲಸ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊನೆಗೂ, ಇದೇ ದಶಂಬರ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ, ೧೯೯೬ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ' ಹೊರಬರಲೇ ಬೇಕೆಂಬ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದೆವು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಬೃಹತ್ ಸಂಪುಟ ಈಗ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ. ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಿದೆ.

ದಿ। ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಕೆಲವರು ಬಂಧುಗಳು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಕೆಲವರು ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದರ ಮುದ್ರಣದ ವೆಚ್ಚದ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ನಾವು ಕೃತಜ್ಞರು. ನಮ್ಮ ಮೇಲಿನ ಉಳಿದ ಭಾರವನ್ನು ಇಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಸಹಕರಿಸುವರೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ನಮ್ಮದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನಾವು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ ಮೂವರು, ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಮೋಹನ ಸೋನ, ಮುದ್ರಕರಾದ ಶ್ರೀ ಎಂ. ಎಸ್. ರಘುನಾಥ ರಾವ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ವಿಭಾಗದ ಶ್ರೀಮತಿ ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಎಸ್. ಜೋಯಿಸ್. ಅವರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲದಿರುತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿ ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಪುತ್ತೂರು
೨೮-೩-೧೯೯೬

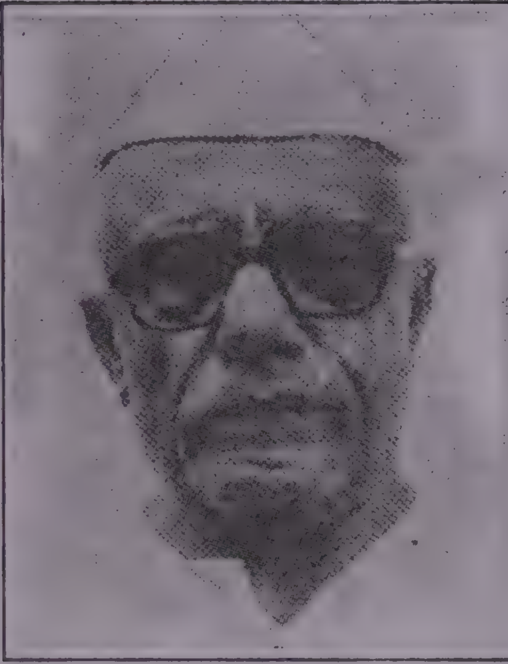
ಬೋಳಂತಕೋಡಿ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ
ಅಧ್ಯಕ್ಷ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ

ಒಳಗಿನ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ...

ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ

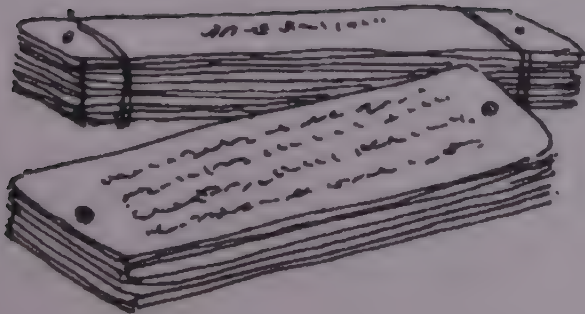
ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ

ಅನುಬಂಧ



ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು
(೧೯೧೧ - ೧೯೮೮)

ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ



ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ

ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನೋಪಶಾಂತಿಗಾಗಿ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿಪೂರ್ವಕ ಏನೊಂದು ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳು ನಡೆಯ ತಕ್ಕದ್ದಿವೆಯೋ ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ, ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಭಾವಂದನೆಯೆಂದೂ, ಮಂಗಳಾಚಾರವೆಂದೂ, ಪೂಜಾವಿಧಿಯೆಂದೂ• ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ನಾಂದೀವಿಧಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ದೇವಪೂಜಾಧಿಕಾರ'ವೆಂಬ ಈ ಕ್ರಿಯಾಕಲಾಪಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ 'ಪ್ರಯೋಗ'ಕ್ಕೆ 'ಪೂರ್ವರಂಗ'ವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಸ್ಮಾದ್ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗೋಽಯಂ ಪೂರ್ವಮೇವ ಪ್ರಯೋಜ್ಯತೇ |
ತಸ್ಮಾದಯಂ ಪೂರ್ವರಂಗೋ ವಿಜ್ಞೇಯೋಽತ್ರ ದ್ವಿಜೋತ್ತಮಾಃ ||
ಅಸ್ಯಾಂಗಾನಿ ತು ಕಾರ್ಯಾಣಿ ಯಥಾವದನುಪೂರ್ವಶಃ |
ತಂತ್ರೀಭಾಂಡಸಮಾಯೋಗ್ಯೈಃ ಪಾಠ್ಯಯೋಗಕೃತೈಸ್ತಥಾ ||

ಅರ್ಥ : ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಮೊದಲು ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಚರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದೋ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಪೂರ್ವರಂಗವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉಪಾಂಗಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲಾ ವೀಣೆ, ವೇಣು ಮುಂತಾದ ಸ್ವರವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಮೃದಂಗ ಪಟಹಾದಿ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿ, ಶ್ಲೋಕ ಗೀತ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡತಕ್ಕವು. 'ಪೂರ್ವರಂಗ'ವೆಂಬ ಈ ಸಂಯುಕ್ತ ಪದದಲ್ಲಿ 'ಪೂರ್ವ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೆಯದೆಂದೂ, ಪ್ರಧಾನವಾದುದೆಂದೂ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಈ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಉಪಾಂಗಗಳು ಯಾವುದೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ, ಆಶ್ರಾವಣ, ಆರಂಭ, ಸಂಗೀತವಿಧಿ, ನಿರ್ಗೀತ ವಿಧಿ, ಉತ್ಥಾಪನ, ಪರಿವರ್ತನ, ರಂಗದ್ವಾರಚಾರಿ, ಮಹಾಚಾರಿ ಎಂಬವು.

ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರಾದಿ ಚಾರ್ಯಂತಂ ರಂಗದೈವತಪೂಜನಂ - ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ.

ಅರ್ಥ : ಇಷ್ಟು ವಿಧಾನಗಳಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ರಂಗದೈವತಪೂಜನ' ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಅದರ ಕ್ರಮ ಹೀಗಿದೆ : ಮೊದಲಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವಿಧಿಪ್ರಕಾರ ಮಂಡಲ ವನ್ನು ಬರೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹಾರುದ್ರನೇ ಮೊದಲಾದ ನಾನಾ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಆಹ್ವಾನಿಸಬೇಕು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ :

ಆದೌ ನಿವೇಶ್ಯೋ ಭಗವಾನ್ ಸಾರ್ಧಂ ಭೂತಗಣೈಃ ಶಿವಃ |
ನಾರಾಯಣೋ ಮಹೇಂದ್ರಶ್ಚ ಸ್ಕಂದಾರ್ಕಾವಶ್ವಿನೌ ಶಶೀ ||
ಸರಸ್ವತೀಂ ಚ ಲಕ್ಷ್ಮೀಂ ಚ ಶ್ರದ್ಧಾಂ ಮೇಧಾಂ ಚ ಪೂರ್ವತಃ |
ನಾಗರಾಜಕುಮಾರೀಂ ಚ ತಥಾ ವಿಘ್ನವಿನಾಯಕಾನ್ ||
ಏವಮುನ್ಯಾನ್ ಋಷೀನ್ ಸರ್ವಾನ್ ನಾಗರಾಜಂ ಖಗೇಶ್ವರಂ | ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪರಮೇಶ್ವರನ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ವಿಷ್ಣು, ಇಂದ್ರ, ಸ್ಕಂದ, ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ಅಶ್ವಿನೀ ದೇವತೆಗಳು, ಸರಸ್ವತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ, ನಾಟ್ಯಕುಮಾರಿಯರು, ಸಾಗರಾಜ, ಗರುಡ, ವಿಘ್ನವಿನಾಯಕ, ಕುಮಾರಿ (ಭೈರವಿ) ಇವರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯಥಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆವಾಹಿಸಿ, ಮಂತ್ರಪೂರ್ವಕ ಆಮಂತ್ರಿಸಿ ಗಂಧ, ಪುಷ್ಪ, ದೀಪ, ಧೂಪಾದಿಗಳಿಂದ ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಪೂಜಿಸಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನು ಕೈಮುಗಿದು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಯಥಾಸ್ಥಾನಸ್ಥಿತಾನ್ ದೇವಾನ್ ನಿಮಂತ್ರ್ಯ ತದ್ವಚೋ ವದೇತ್ ।
ಭವದ್ಭಿರ್ನೋ ನಿಶಾಯಾಂ ತು ಕರ್ತವ್ಯಃ ಸಂಪರಿಗ್ರಹಃ ।
ಸಾಹಾಯ್ಯಂ ಚ ಪ್ರದಾತವ್ಯಮಸ್ಮಿನ್ ನಾಟ್ಯೇ ಸಹಾನುಗೈಃ ॥

ಅರ್ಥ : ನೀವೆಲ್ಲರೂ ಈ ರಾತ್ರಿ, ಸಪರಿವಾರವಾಗಿ ನಾಟ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಉಪಸ್ಥಿತರಾಗಿ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ನಾವಾಡುವ ಈ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಮಹೇಂದ್ರನ ಪ್ರಹರಣವಾದ ಜರ್ಜರ (ವಜ್ರಾಯುಧ)ದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಅರ್ಚಿಸಿ, ಕೈಮುಗಿದು ನಮ್ಮ ರಾಜನಿಗೆ ಜಯ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಆಗಲಿ, ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ ಪರಾಜಯವಾಗಲಿ, ಗೋಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಹಿತವಾಗಲಿ, ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರವರ್ಧಮಾನವಾಗಲಿ ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಆಶ್ರಾವಣಾದಿ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. ಈ ದೇವಪೂಜಾ ವಿಧಿಯನ್ನು, ಹೊತ್ತು ಮುಳುಗುವ ಮುಸ್ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ರಂಗಸ್ಯೋದ್ಯೋತನಂ ಕಾರ್ಯಂ ದೈವತಾನಾಂ ಚ ಪೂಜನಂ ।
ದಿನಾಂತೇ ದಾರುಣೇ ಘೋರೇ ಮುಹೂರ್ತೇ ಭೂತದೈವತೇ ॥
ಆಚಮ್ಯ ಚ ಯಥಾನ್ಯಾಯಂ ದೈವತಾನಿ ನಿವೇಶಯೇತ್ ।
ರಕ್ತಾಃ ಪ್ರತಿಸರಾಸ್ತತ್ರ ರಕ್ತಗಂಧಾಶ್ಚ ಪೂಜಿತಾಃ ॥
ರಕ್ತಾಃ ಕುಸುಮಮಾಲಾಶ್ಚ ಯಚ್ಚ ರಕ್ತಂ ಫಲಂ ಭವೇತ್ ।

ದುರ್ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಘೋರ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ, ಪೂಜಾಸ್ಥಳವನ್ನು ದೊಂದಿ ಹಚ್ಚಿ ಬೆಳಗಿಸಿ, ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಹೂಮಾಲೆ, ರಕ್ತಚಂದನ, ಕೆಂಪು ಹೂಗಳು, ಅರಳು, ಸಾಸಿವೆ, ಅನ್ನ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರುದಿ, ಕುಂಕುಮಕೇಸರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಕೆಂಪಾಗಿ ಮಾಡಿ ನೈವೇದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಡಬೇಕು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ :

ಪಕ್ವಾಪಕ್ವೇನ ಮಾಂಸೇನ ಸುರಾ ಸೀಧುಫಲಾಸವೈಃ ।
ಅರ್ಚಯೇತ್ ಭೂತಸಂಘಾಂಶ್ಚ ಚಣಕೈಶ್ಚ ಪಲಾಪ್ಲುತೈಃ ॥

ಎಂದರೆ ಹಸಿ ಮಾಂಸ, ಬೇಯಿಸಿದ ಮಾಂಸ, ಸುರೆ, ಸೀಧು ಎಂದರೆ ಹಸಿ ಕಳ್ಳು ಅಥವಾ ಹುಳಿಹೆಂಡ ಮತ್ತು ಕಡಲೆಕಾಳುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಚಿಕ್ಕಣ ಇತ್ಯಾದಿ ತಿಂಡಿಗಳಿಂದ ಭೂತಗಣಗಳಿಗೆ ನೈವೇದ್ಯ ಸಮರ್ಪಿಸಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ.

ದುರ್ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಈ ರೀತಿ ಅಸುರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬಲಿಪೂಜಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ಗಣಾಧಿಪ, ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಬಿಳಿ ಹೂಮಾಲೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಚಿಸಿ ಮಧುಪರ್ಕ, ಘೃತಾನ್ನ, ಪಾಯಸ, ಅಪ್ಪಕಜ್ಜಾಯ, ಹಾಲು, ಬೆಲ್ಲ ಮುಂತಾದ ಭಕ್ಷ್ಯ ಭೋಜ್ಯಗಳಿಂದ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಶೇಷಾನ್ ದೇವಗಣಾನ್ ಪ್ರಾಪ್ಯ ಸಾಪೂಪೋತ್ಕರಪಾಯಸೈಃ ।
ಶಿವವಿಷ್ಣುಮಹೇಂದ್ರಾದ್ಯಾಃ ಸಂಪೂಜ್ಯಾಃ ಕ್ಷೀರಮೋದಕೈಃ ॥

ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇವತೆಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬಲಿಪೂಜೋಪಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂತ್ರಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಸಮರ್ಪಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆ.

ದೇವದೇವ ಮಹಾಯೋಗಿನ್ ಗಣೇಶ ತ್ರಿಪುರಾಂತಕ ।
ಸಂಪ್ರಗೃಹ್ಯ ಬಲಿಂ ದೇವ ರಕ್ಷ ವಿಘ್ನಾತ್ ಸದೋತ್ಥಿತಾತ್ ॥
ದೇವಸೇನಾಪತೇ ಸ್ಕಂದ ಭಗವನ್ ಶಂಕರಪ್ರಿಯ ।
ಪ್ರೀತೇನ ಮನಸಾ ದೇವ ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರತಿಗೃಹ್ಯತಾಂ ॥
ನಾನಾನಿಮಿತ್ತಸಂಭೂತಾಃ ಪೌಲಸ್ತ್ಯಾಃ ಸರ್ವ ಏವ ತು ।
ರಾಕ್ಷಸೇಂದ್ರಾ ಮಹಾಸತ್ತ್ವಾಃ ಪ್ರತಿಗೃಹ್ಣಂತ್ವಿಮಂ ಬಲಿಂ ॥ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದರ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ?

ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೊಳಗಾದರೆ ವಿಘ್ನೋಪಶಾಂತಿಗಾಗಿ ಹವನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆ ಪೂಜಾವಿಧಿಯ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಇನ್ನು ಒಂದು ವಿಧಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾವುದೆಂದರೆ, ಆ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ದೀಪಿಕೆಗಳಿಂದ- ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಕೋಲ್‌ತಿರಿ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ- ಬೆಳಗಿಸಿ, ಶಂಖ, ದುಂದುಭಿ ಮೃದಂಗಾದಿ ಸಕಲ ವಾದ್ಯ ನಿರ್ಘೋಷದೊಂದಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೋಳಿ ಅಂಕವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂರನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಗಿರುವ ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ :

ಪ್ರಗೃಹ್ಯ ದೀಪಿಕಾನ್ ದೀಪ್ತಾನ್ ಸರ್ವಂ ರಂಗಂ ಪ್ರದೀಪಯೇತ್ ।
ಕ್ಷ್ವೇಡಿತೈಃ ಸ್ಫೋಟಿತೈಶ್ಚೈವ ವಲ್ಗಿತೈಶ್ಚ ಪ್ರಧಾವಿತೈಃ ॥
ಪಾದಾಯುಧೈಃ ಪ್ರಣುದಿತೈಃ ರಂಗೇ ಯುದ್ಧಾನಿ ಕಾರಯೇತ್ ।
ತತ್ರ ಛಿನ್ನಂ ಚ ಭಿನ್ನಂ ಚ ದಾರಿತಂ ಚ ಸಶೋಣಿತಂ ।
ಕ್ಷತಪ್ರದೀಪ್ತಮಾಯಸ್ತಂ ನಿಮಿತ್ತಂ ವಿದ್ಧಿ ಲಕ್ಷಣಂ ॥

ಪಾದಾಯುಧಗಳೆಂದರೆ ಕೋಳಿಹುಂಜಗಳು. ಕ್ಷ್ವೇಡಿತ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಯುದ್ಧೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮಾಡುವ ವೀರೋದ್ಗಾರ, ಘರ್ಜನೆ (War cry, hissing, whistling) ಎಂದರ್ಥ. ಸ್ಫೋಟಿತವೆಂದರೆ ಗಾಳಿ ಹಾಕುವುದು, ರೆಕ್ಕೆಬೀಸಿ ಹುರಿದುಂಬಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. (Suddenly bursting winnowing with fan etc.). ವಲ್ಗಿತ ಎಂದರೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೆಗೆದು, ಕಾಲು ಕೆದರಿ ರೆಕ್ಕೆ ಬಡಿಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಪ್ರಣುದಿತೈಃ ಎಂದರೆ ಎದುರಾಗಿ ಕಾದುವ ಹುಂಜದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಡುವುದು, ಮುನ್ನುಗ್ಗಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ (to be leaped and gallopped, jumped, rounded up) (ನೋಡಿ : ಆಪ್ಟೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ-ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಡಿಕ್ಷನರಿ) 'ಅಂಕ' ಶಬ್ದಕ್ಕೂ a sham fight, military show ಎಂದರ್ಥ.

ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಕೋಳಿ ಅಂಕದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಚಿತ್ರಣವಿದು ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಎಂದರೆ ಭೂತದ ನೇಮ, ಕೋಲಗಳು ನಡೆಯುವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ದಿನ

ನೋಡಿ ಕೋಳಿ ಗೂಟ ಹಾಕಿ ಕೋಳಿ ಅಂಕ-ಕೋಳಿಕಟ್ಟು ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ- ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆ ಕೋಳಿ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಹುಂಜಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗಾಯಗೊಂಡು ಸೋತು ಸತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳವಿಡೀ ರಕ್ತರಂಜಿತವಾದರೆ, ಅದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಳವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಪೂರ್ವಕಾಲದ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಯೋಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ 'ರಂಗ ಸ್ಥಳ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಬಂತು, ಅದರ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹು ದಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

'ರಂಗ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದದ ಮೂಲಾರ್ಥ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಎಂದಾಗಿದೆ. 'ರಂಜ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಶಬ್ದ ಇದು- (ರಂಜ್ - ಭಾವೇ ಘಙ್) ರಕ್ತ ಎಂಬ ಶಬ್ದವೂ ಇದೇ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದದ್ದು (ಪಾಣಿನಿಯ ಧಾತು ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಉಣಾದಿ ವರ್ಗ, ೧-೪) ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ್ದು ಆಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ನೆತ್ತರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಕ್ತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಾಗಿದೆ. ರಕ್ತರಂಜಿತವಾದುದರಿಂದಲೇ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವ ಸ್ಥಳವು ರಣರಂಗ, ಯುದ್ಧರಂಗ ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣ. ರಂಗ ಶಬ್ದದ ಮೂಲಾರ್ಥವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾರೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದಂತೆ ಇಲ್ಲ. ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ, ಮಂಗಳೂರಿನವರಾದ ದಿ। ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರೊಬ್ಬರು ಆ ನಿಜಾರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂದು ಖ್ಯಾತನಾಮ ದವರಲ್ಲವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕೇಶಿರಾಜನ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ವನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆದು ಸಟೀಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ, ಆ ನಿಜಾರ್ಥವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಅವಿರತ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿರುವುದನ್ನೂ ನಾನು ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಬಲ್ಲೆ. ಅವರ ಅನೇಕ ಗದ್ಯಪದ್ಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿ ಯನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. 'ರಂಗಸ್ಥಳ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅವರ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ.

ಮೂಡುವನು - ರವಿ ಮೂಡುವನು
ಕತ್ತಲೊಡನೆ ಕಣಸಾಡುವನು
ಮೂಡಣ ರಂಗಸ್ಥಳದಲಿ ನೆತ್ತರು
ಮಾಡುವನು - ಕುಣಿದಾಡುವನು

ಸೆಣಸಾಟದಲ್ಲಿ ರಕ್ತ ಸುರಿದು ಕೆಂಪಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಗೆ 'ರಣರಂಗ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದದ್ದೆಂಬುದೂ, ಯುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ನಾಟ್ಯ ಭೂಮಿಗೂ 'ರಂಗಸ್ಥಳ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹಾಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾದದ್ದೆಂಬ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸುವ್ಯಕ್ತ ವಾಗಿಲ್ಲವೇ? ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಅಣಕಯುದ್ಧ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಾಪಾಯವುಂಟಾಗಬಾರ ದೆಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೋಳಿ ಕಾಳಗವನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಮಾಡಿ ಭೂತ, ಪಿಶಾಚಿಗಳಿಗೆ ರಕ್ತ ಬಲಿಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ತತ್ತ್ವವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಶಿವನು ಅಂಧಕಾಸುರನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ತಾಂಡವ ನಾಟ್ಯ ಆಡಿದನೆಂದು 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೋಡಂಗಿಗಳ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. 'ಮೊದಣ ರಂಗಸ್ಥಳ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದೆಂದೆಣಿಸಬಹುದು.

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲನೆ ಅಧ್ಯಾಯ - (ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ ಕಥಾ ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.)-ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮೀ ಭರತಖಂಡ ಅಥವಾ ಭಾರತ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು (ಕ್ರೀಡನೀಯಕ), ದೇವತೆಗಳು ದಾನವ ರೊಡನೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಅವರನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ವೇದೋಕ್ತ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು, ವೇದಾಧಿ ಕಾರವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೂ ಆ ವೇದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅಸಕ್ತರಾದ, ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಾದ ಆ ಕಾಲದ ಶೂದ್ರಾದಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿ ತಿಳಿಸುವುದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಇಂದ್ರ, ವಿಷ್ಣು, ರುದ್ರ, ವರುಣ, ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಮುಂತಾದ ವೇದೋಕ್ತ ದೇವರುಗಳು ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸ, ಪರಾಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತೋರ್ಪಡಿಸಿ, ಆ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಯ, ಭಕ್ತಿ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ಅವರ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಲೋಕಕಂಟಕರಾಗಿದ್ದ, ವೇದ ದ್ರೋಹಿಗಳಾದ ದುಷ್ಟ ದೈತ್ಯದಾನವದಸ್ಯುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ವಿಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಸಂಹರಿಸಿ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರಸಾರಪಡಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಮೂಲಧ್ಯೇಯ ವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೫. ೧ರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತಮುನಿಯು ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೇ ಈ ಅಂಶ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕೂಡ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿನ ಆ 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ' (ಆಟ)ವು 'ಧ್ವಜಮಹ' ಎಂಬ ಇಂದ್ರ ವಿಜಯೋತ್ಸವದ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ. ಅಸುರರಿಗೂ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತು. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗೆ ಇವೆ :

ಪ್ರಹೃಷ್ಟಾಮರಸಂಕೀರ್ಣೇ ಮಹೇಂದ್ರವಿಜಯೋತ್ಸವೇ ।
ಪೂರ್ವಂ ಕೃತಾ ಮಯಾ ನಾಂದೀ ಆಶೀರ್ವಚನಸಂಯುತಾ ॥
ಅಷ್ಟಾಂಗಪದಸಂಯುಕ್ತಾ ವಿಚಿತ್ರಾ ವೇದಸಮ್ಮತಾ ।
ತದಂತೇಽನುಕೃತಿರ್ಬದ್ಧಾ ಯಥಾ ದೈತ್ಯಾ ಸುರೈರ್ಜಿತಾಃ ।
ಸಂಫೇಟ ವಿದ್ರವಕೃತಾ ಛೇದ್ಯಭೇದ್ಯಾಹವಾತ್ಮಿಕಾ ॥

(ಭ. ನಾ. ೧-೫೨)

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಮೃತಮಂಥನವೆಂಬ ಸಮವಕಾರ. ಇದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೈತ್ಯದಾನವರೂ, ದೇವತೆಗಳೂ ಒಂದಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸಾಹಸವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾವಿರೋಧದಿಂದ ಮಹೇಂದ್ರಜಾಲ ಬಹುಳವಾಗಿ ಯುದ್ಧ ನಿಯುದ್ಧ ನಿಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲದೆ ದೈತ್ಯದಾನವರುಗಳಿಗೆ ವಿಷ್ಣು ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳೊಡನೆ ಬದ್ಧ ವೈರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ನಿಂತದ್ದೆಂಬುದು ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇದೆ.

ಮೂರನೇ ಪ್ರಯೋಗವು 'ತ್ರಿಪುರದಹನ' ಪ್ರಸಂಗ. ಇದೂ ಕೂಡ ಅತ್ಯಂತ ಘೋರವಾದ ಯುದ್ಧ, ಮಹೋತ್ಪಾತ, ಭಯಂಕರ ವಿದ್ರವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ತತೋ ಹಿಮವತಃ ಪೃಷ್ಠೇ ನಾನಾನಗಸಮಾವೃತೇ ।
ಬಹುಭೂತಗಣಾಕೀರ್ಣೇ ರಮ್ಯ ಕಂದರನಿರ್ಝರೇ ॥
ಪೂರ್ವರಂಗೇ ಕೃತೇ ಪೂರ್ವಂ ತತ್ರಾಯಂ ದ್ವಿಜಸತ್ತಮಾಃ ।
ತಥಾ ತ್ರಿಪುರದಾಹಶ್ಚ ಡಿಮಸಂಜ್ಞಃ ಪ್ರಯೋಜಿತಃ ॥
ತತೋ ಭೂತಗಣಾ ಹೃಷ್ಟಾಃ ಕರ್ಮಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಾತ್ । ಎಂದಿದೆ.

ಇವಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದಶರೂಪಕವಿಧಾನವೆಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಇನ್ನು ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಶೃಂಗಾರರಸವರ್ಜಿತವಾಗಿ ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ, ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಯುದ್ಧಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಭಾರತವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಭರತಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೇ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುವೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನೇ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ :

ಉತ್‌ಸೃಷ್ಟಿಕಾಂಕೋ ವ್ಯಾಯೋಗೋ ಡಿಮಃ ಪ್ರಹಸನಂ ತಥಾ ।
ಕೈಶಿಕೀವೃತ್ತಿಹೀನಾನಿ ರೂಪಾಣ್ಯೇತಾನಿ ಕಾರಯೇತ್ ॥ (೨ - ೨೦೩, ೮)
ಯುದ್ಧಿವ್ಯನಾಯಕಕೃತಂ ದೃಶ್ಯಂ ಸಂಗ್ರಾಮಬಂಧವಧಯುಕ್ತಂ ।
ತದ್ಭಾರತೇ ತು ವರ್ಷೇ ಕರ್ತವ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಬಂಧೇಷು ॥ (೨-೨೦ ಶ್ಲೋಕ ೧೦೧)

ಇಂದ್ರ, ವಿಷ್ಣು, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ನರಸಿಂಹಾದಿ ಅವತಾರಪುರುಷರೇ ದಿವ್ಯ ನಾಯಕರು. ಅವರ ಕರ್ತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಗ್ರಾಮಬಂಧವಧೆಗಳೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತಾದಿ ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥದ್ದೇ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾಚಾರ್ಯನು 'ರಾಘವ ವಿಜಯ', 'ಮಾರೀಚವಧೆ' ಎಂಬ (ಉಪರೂಪಕ) ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳು ಅಥವಾ ರಾಗಕಾವ್ಯಗಳು ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಗಾಯಕವಾದ ಪ್ರತಿ. ಭಾಗ ೧ ಅಧ್ಯಾಯ ೪, ಪುಟಸಂಖ್ಯೆ ೧೮೧) ಹಾಗೂ ಡಿಮ, ಸಮವಕಾರ, ಸಿಂಗಕ, ಡೋಂಬಿಕಾ, ಭಾಣ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಭಾಣಿಕ, ರಾಮಾಕ್ರೀಡ, ಹಲ್ಲೀಸ, ರಾಸಕ ಎಂಬವೆಲ್ಲ ರಾಗಕಾವ್ಯಗಳು ನೃತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದವು ಹೊರತು ನಾಟ್ಯರೂಪಕಗಳಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ವಾಗ್ಭಟನ ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿಯೂ "ಡೋಂಬಿಕಾ, ಭಾಣ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಭಾಣಿಕಾ, ಪೇರಣ, ಶಿಂಗಕ, ರಾಮಾಕ್ರೀಡಾ, ಹಲ್ಲೀಸಕ, ರಾಸಕ, ಶ್ರೀಗದಿತ, ಗೋಷ್ಠೀಪ್ರಭೃತೀನಿ, ಗೇಯಾನಿ" ಎಂದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. 'ಕಂಸವಧೆ', 'ಬಲಿಬಂಧ' ಎಂಬ ನೃತ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಪತಂಜಲಿಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕ, ನಾಟಿಕಾ ಪ್ರಕರಣಗಳೆಂಬ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಅನಂತರ ಕಾಲದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ ವೇದವೆಂದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ರುದ್ರನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವು ಮೂಲತಃ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತ್ರೇತಾಯುಗದಲ್ಲಿ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದೇ ವೇದಕಾಲವು ಹೌದು. ಲೋಕಕಂಟಕರಾದ ದೈತ್ಯದಾನವರೂ, ದುಷ್ಟ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೂ ಪುನಃ ಚೇತನಗೊಂಡು ಪ್ರವೃದ್ಧರಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದ ಆ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಪೂರ್ವಂ ಕೃತಯುಗೇ ವಿಪ್ರಾ ವೃತ್ತೇ ಸ್ವಾಯಂಭುವೇಽಂತರೇ ।
ತ್ರೇತಾಯುಗೇಽಥ ಸಂಪ್ರಾಪ್ತೇ ಮನೋರ್ವೈವಸ್ವತಸ್ಯ ಚ ॥

ಗ್ರಾಮ್ಯಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತೇ ತು ಕಾಮಲೋಭವಶಂಗತೇ ।
ಈರ್ಷ್ಯಾಕ್ರೋಧಾಭಿಸಂಮೂಢೇ ಲೋಕೇ ಸುಖಿತದುಃಖಿತೇ ॥
ದೇವದಾನವಗಂಧರ್ವಯಕ್ಷರಕ್ಷಮಹೋರಗೈಃ ।
ಜಂಬೂದ್ವೀಪೇ ಸಮಾಕ್ರಾಂತೇ ಲೋಕಪಾಲಪ್ರತಿಷ್ಠಿತೇ ॥ (೧೦ ಅಧ್ಯಾಯ ೧)

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ವಿಶ್ವವಸು ಮೊದಲಾದ ದಾನವರು ಭೂಲೋಕವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದ ತ್ರೇತಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಆ ಮೊದಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದ ಆರಭಟೀ ಪ್ರಾಯವಾದ ಯುದ್ಧ ಪ್ರಕರಣಗಳಾದರೂ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದಂತೆಯೇ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ತತ್ಕಾಲ ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಮಾಡಿದ ಚಪ್ಪರದಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ 'ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗ', 'ಆಭ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಭ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸುಖಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡಲು ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ದುಷ್ಟರು ವಿಘ್ನ ಉಂಟುಮಾಡದಂತೆ ಸುತ್ತಲೂ ಭದ್ರವಾದ ಗೋಡೆ ಆವರಣಗಳುಳ್ಳ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಾಲ್ಕು ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ಎತ್ತರಿಸಿ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಟ್ಟಸ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದ್ದು. ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದಾದರೆ, ಆಡಿಸುವವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದಂತಹ ಸಾದಾ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವಂಥಾದ್ದು. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಯುದ್ಧ ನಿಯುದ್ಧ ರೂಪಕಗಳು 'ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗ' ಎಂದರೆ ಬಯಲಾಟವಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದಂಥವು. ರೂಪಕ ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವೆಂದೂ, ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವಂತ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭರತಖಂಡದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳು ಆಗಿದ್ದವು. ಭರತನು ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಹ ಆಯಾ ದೇಶದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು (ಜಾತಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ) ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. **"ಅಥವಾ ಛಂದತಃ ಕಾರ್ಯಾ ದೇಶಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿಃ"** । (ಭ. ನಾ. ೧೮ - ೩೮) ಅಲ್ಲದೆ ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಸರಳವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಉದಾ :
ಮೃದುಲಲಿತಪದಾರ್ಥಂ ಗೂಢಶಬ್ದಾರ್ಥಹೀನಂ
ಬಹುಜನಸುಖಬೋಧ್ಯಂ ಬುದ್ಧಿಮನ್ನೃತ್ತಯೋಗ್ಯಂ ।
ಬಹುರಸಕೃತಮಾರ್ಗಂ ಸಂಧಿಸಂಧಾನಯುಕ್ತಂ
ಭವತಿ ಜಗತಿ ಯೋಗ್ಯಂ ರೂಪಕಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಣಾಂ ॥
ಗೀತೇ ಪ್ರಯತ್ನಃ ಪ್ರಥಮಸ್ತು ಕಾರ್ಯಃ
ಶಯ್ಯಾಂ ತು ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ವದಂತಿ ಗೀತಂ ।
ಗೀತೇಪಿ ವಾದ್ಯೇಪಿ ಚ ಸಂಪ್ರಯುಕ್ತೇ
ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗೋ ನ ವಿಪತ್ತಿಮೇತಿ ॥
ಸುಪ್ತಿಙ್ಷುಸಂಧಿಯೋಗಂ ಚ ಸುಪ್ರಯೋಗಂ ಸುಖಾಶ್ರಯಂ ।

ವ್ಯುದುಶಬ್ದ ವಿಧಾನಂ ಚ ಕವಿಃ ಕುರ್ಯಾತ್ತು ನಾಟಕಂ ||
ಚೇಕ್ರೀಡಿತಪ್ರಕೃತಿಭಿಃ ವಿಕೃತೈಶ್ಚ ಶಬ್ದೈಃ
ಯುಕ್ತಾ ನ ಭಾಂತಿ ಲಲಿತಾ ಭರತಪ್ರಯೋಗಾಃ |
ಕೃಷ್ಣಾ ಜಿನಾಕ್ಷರುರುಚರ್ಮಧರೈರ್ಘೃತಾಕ್ತೈಃ
ವೇಶ್ಯಾ ದ್ವಿಜೈರಿವ ಕಮಂಡಲುದಂಡಹಸ್ತೈಃ ||

ಅರ್ಥ : ಕಠಿಣ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ, ಉಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾದ ವಿಕೃತ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು, ಕೃಷ್ಣಾಜಿನ, ರುದ್ರಾಕ್ಷ ಮಾಲೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಮಾಹುತಿಯ ತುಪ್ಪದ ಜಿಡ್ಡನ್ನು ಮೈಗೆ ಮೆತ್ತಿಕೊಂಡು, ಕೈಯಲ್ಲಿ ದಂಡಕಮಂಡಲುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಗಡ್ಡ ಬಿಟ್ಟ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ, ಸೂಳೆ ಇದ್ದರೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಆಭಾಸವಾಗುವುದು ಎಂದು ಭರತ ಮುನಿಯು ಹೋಲಿಸಿದ ಈ ಮಾತು ಎಷ್ಟೊಂದು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಮಹಾಕವಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಭರತೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅಂತಿರಲಿ, ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಲು ಕಷ್ಟವಾಗುವಂತಹ ಕಠಿಣ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಕ್ಲಿಷ್ಟೋಚ್ಚಾರದ ಜಟಿಲ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಸಾವಿರ, ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕೇವಲ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಓದುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವು ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಭವ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಈ ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೋ ಎಂಬಂತೆ ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರಾನುರೋಧವಾಗಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ನಿಜವೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವು ರಸವತ್ತಾಗಿರುವುದು ಸರಿ. ಆದರೂ ಓದುವುದಕ್ಕೇ ಲಾಯಕ್ಕು ಹೊರತು ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ ಇದ್ದಾರೆನ್ನಿ.

ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಜಾತಿಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಿಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೆ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಭರತೋಕ್ತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ದಿ| ಡಾ| ರಾಘವನ್ ಅವರಂತಹ ಕೆಲವೇ ಮಂದಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚ್ಯ ವಿದ್ಯಾವಿಮರ್ಶಕರು ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಬಯಲಾಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭರತೋಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೇ ಇರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ 'ಲಾಗ', 'ಧ್ವಾಡಲಾಗ', 'ಭ್ರಮರಿ', 'ವಿದುತ್‌ಭ್ರಾಂತ' ಮುಂತಾದ ಯುದ್ಧಚಾರೀ ಭೇದಗಳು ರಂಗಪರಿಕ್ರಮದ ಉದ್ಧತ ಗತಿಭೇದಗಳು, ಭೀಕರ ವೇಷಗಳು, ರೌದ್ರ ನಾಟ್ಯವಿಧಿಗಳೆಲ್ಲಾ

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಯೋಗರಂಗದಲ್ಲಿ ಭರತೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿರಳ; ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಏನೋ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡದಲ್ಲದೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ಮ ಸಮುಯೋಗವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಚಾರವಾದರೂ ಅಷ್ಟೇ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಅರಿವಾಗಬಲ್ಲುದು; ಅದರ ಯೋಗ್ಯತೆ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಏನು ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಅಬದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಾಗೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಂಬರು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಕಂದಾಚಾರಗಳೆಂದು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಕಂಡುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪಂಡಿತಮನ್ಯರಾದ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರರೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ (ಹೀಗೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೇನೋ ಎಂದು ಭಯಪಡುತ್ತೇನೆ) ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಸುಧಾರಕರು. ಸಂಶೋಧಕರು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವರು ಇದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪರಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹೇಗೋ ರೂಪಗೊಂಡು ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಜಾನಪದ ಗೊಂದಲಗೊಟ್ಟಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಏನೆನ್ನಬೇಕೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹವರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಜಾನಪದವೆಂದರೂ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಥದ್ದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ. ಇಂಥದ್ದೇ ಜಾನಪದ ಎಂದು ಪರಿಚ್ಛೇದಿಸುವ ಗಡು ಅಥವಾ ಮಾನದಂಡ ಯಾವುದು? ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾನು ಕೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಬಲ್ಲವರಾರು? ಯಾರಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ನನ್ನಂತಹ ಯಃಕಶ್ಚಿತ್ ಜನಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕೃಪೆ ಮಾಡುವರೇ?

ನಮಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಂತೆ ನಾವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವಿದೆಯೋ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೋ ಅದು ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಎಂದಲ್ಲವೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು? ಆ ಮಾನ ದಂಡದಿಂದ ಪರಿಚ್ಛೇದಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವಾಗಲಿ, ಅದರ 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ವೆಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗವಾಗಲಿ ವಿಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಕಳೆದ ೫೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ಅನೇಕ ಲೇಖನ, ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಪಪತ್ತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ, ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ಭರತ ಭಾಷ್ಯ, ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿ, ಭಾವಪ್ರಕಾಶನ, ಮತಂಗ ಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶಿ, ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ರತ್ನಕೋಶ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ನಾಟ್ಯ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೆ ನನಗುಂಟಾದ ಅನುಭವದಿಂದ ಈಗಲೂ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ, ನಾನು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪೂರ್ವರಂಗ ಸಮೇತವಾದ ಚತುರ್ವಿಧಾಭಿನಯಗಳುಳ್ಳ ಭರತೋಕ್ತ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುಮಟ್ಟು (ತಿಟ್ಟು) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟ ಒಂದೇ ಹೊರತು ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಊರ್ಜಿತಕ್ಕೆ ತಂದವನು ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ಕುಂಬಳೆಯ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಯಥಾರ್ಥವಾದದ್ದೆಂದೇ ನನ್ನ ಅಭಿಮತ. ಇದೀಗ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯಿಂದಲೇ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ, ನಾನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ

ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. ನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದ “ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು” ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇನೆ. ಅದನ್ನು ನೀವು ಪ್ರಾಯಶಃ ನೋಡಿರಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಓಲೆಪ್ರತಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸುವುದಾದರೆ ಅದು ಸುಮಾರು ೨೦೦- ೨೫೦ ಪುಟಗಳ ಗ್ರಂಥವಾಗಬಹುದು. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಸಭಾವಂದನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ‘ಸಭಾಲಕ್ಷಣ’ವೆಂದೂ, ‘ಸಭಾವಂದನೆ’ಯೆಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಬಯಲಾಟದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವವರೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯಾ ಕಲಾಪಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆರಂಭವು ಸಭಾವಂದನೆಯಲ್ಲಾದರೆ, ಅಂತ್ಯಭಾಗವು ‘ಕಥಾನುಸಾರ’ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕೊನೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ‘ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ’ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ‘ಪ್ರಸ್ಥಾಪಕ’ನೆಂಬ, ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ (ಇದು ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವೇಷಧಾರಿ, ‘ಪ್ರಸ್ಥಾಪಕೋ’ ದ್ವಿಜಃ ಎಂದಿದೆ.) ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡುವುದಾದರೆ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುವ ಭಾಗವತನೇ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಕನ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ‘ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಿ’ ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಹಿಂದಿನವರ ಹೇಳಿಕೆ ಇದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪುರಂದರದಾಸರ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, (ಬೊಂಬೆಯಾಟವನಾಡಿದನಾ ಹರಿ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕೃತಿ ಎಂದು ನೆನಪು ಕಾಣುತ್ತದೆ.) ‘ನಾರದನೇ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಿ’ ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇರಲಿ.

ಇನ್ನೀಗ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಷ್ಟು, ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಪ್ರಥಮದ ರಂಗಪೂಜಾವಿಧಿಯು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ‘ಸಂಗೀತಗಾರ’ನೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಭಾಗವತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸ್ತುತಿಸುವ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಮೇತ ರಾಗಾಲಾಪಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಆ ಕೀರ್ತನೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಅವಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂಗೀತಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುವುದಾದರೂ ಚೌಕಿಯೊಳಗೆ ಮೇಳದ ದೇವರನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸ್ತುತಿ ಪೂಜೆಗೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯತಕ್ಕ ಆರಂಭದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದರೆ ಕೇಳಿಬಡಿಯುವುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ‘ಆಶ್ರಾವಣ’ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅರ್ಥ ಎರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಧಾನ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕ್ರಮದ ಗತಿಭೇದಗಳಿಂದ ಗೀತವಿರಹಿತವಾಗಿ ಬಾರಿಸುವುದು. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ‘ನಿರ್ಗೀತವಿಧಿ’ ಎಂದೇ ಹೆಸರು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆದಿತಾಳವೆಂದು ಕರೆಯುವ ತಾಳವೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ‘ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾ’ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ “ಧೀಂ ಧೀಂ ಕಿಟಾಂ” ಎಂದು ಅದರ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ೧೬ ಮಾತ್ರೆಯ ಆವರ್ತನೆಯುಳ್ಳದ್ದು.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಅದೇ ೧೬ ಮಾತ್ರೆಯ ಆವರ್ತನೆಯುಳ್ಳ ತಾಳಗತಿಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಹೀಗಿದೆ :

ಝಂಟುಂ ಜನಗತಿಯ ವಲಿತಕ ಜಂಬುಕ ಝಂಟುಂ ತಿತಿಚಲ ಘಟತಿತಿಜಾ
ದಿಂಗ್ಲೇ ಗಣಪತಿ ಪಶುಪತಿ ಜಂಬುಕ ದಿಂಗ್ಲೇ ಜಂಬುಜ ದಿಗನಿಗಿಜಾ
ತಿತಿಜಾ ದಿಗಿನಿಗಿಜಾ ಪಶುಪತಿ ನಿತಿಜಾ ಧೀಂ ಧೀಂ ಧೀಂ

ಹೀಗೆ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಪೂಜಾವಿಧಿ ನಡೆದ ಮೇಲೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಡವರಂಗಿ ಹಾಕಿ, ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡ ಇಬ್ಬರು ಕೋಡಂಗಿಗಳು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕ್ರಮದ ಆ ಇಬ್ಬರಿಗೆ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರೆಂದು ಹೆಸರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ, ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೂ, ಆ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರಿಗೂ ಸಭಾವಂದನೆಯ ಕುರಿತು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುವುದಾದರೆ, ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಗೀತಗಾರ ಭಾಗವತನೇ ಕೋಡಂಗಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಭಾವಂದನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇವರ ಸ್ತುತಿ, ಕೀರ್ತನೆ ಹಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಹೂ ಹು ಎನ್ನುವುದಿದೆಯಲ್ಲ ಭಾಗವತನೂ ಗೀತಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಆ ಹೂ ಹು ಎನ್ನುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ 'ಆ ಹೂ ಹೂ' ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರವೂ ತಮಾಷೆಯ ಕೂಗಾಟವಲ್ಲ, ಅದು ದೇವರನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸುವ ವೈದಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ. ಆಪಟೆಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, ಇದೇ ಅರ್ಥ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. (ಆ ಹೂ : Vedic word, calling, invoking Gods dieties etc.)

ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ದೇವರನಾಮಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ ಭಾಗವತರ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡು, ಆತನು ಹಾಡುತ್ತಾ ಇರುವಾಗ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಕುಣಿಯದೆ ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಇತ್ತಿಂದತ್ತ ಅಡ್ಡಾಡಿಕೊಂಡು, "ರಾಜನಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ, ಶತ್ರುಗಳು ನಾಶವಾಗಲಿ, ಆಟ ಆಡುವ ಮೇಳದವರಿಗೂ, ಆಡಿಸುವಂಥ ಧರ್ಮಾತ್ಮರಿಗೂ ಶುಭವಾಗಲಿ" ಎಂದು ಜಯಕಾರ ಹಾಕುತ್ತಾ "ವಿಜಯೀಭವ! ದಿಗ್ವಿಜಯೀಭವ! ಆ ಹೂ ಹೂ ಬರಾಬರಿ, ಸರಾಸರಿ, ಆಟ ಆಡಿಸುವಂತಹ ಮಹಾನುಭಾವರಿಗೂ, ನೋಡುವಂಥ ಮಹಾಜನರಿಗೂ, ಕೇಳುವಂಥ ಪುಣ್ಯವಂತರಿಗೂ, ಕೇಳಿಸುವಂಥ ಭಾಗವತರಿಗೂ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ವರಂಗಳಂ ಕೊಡುವಂಥವರಾದ, ಸಿದ್ಧಿವಿನಾಯಕ ದೇವರುಗಳನ್ನೇ ಕೊಂಡಾಡಿ, ನಮ್ಮ ಆಟ ಚಂದಾಗಿ ನಡೆಸಿ ಕೊಡಪ್ಪಾ ಇಗ್ಗೇಸರಾ ಅಂತ ಹೇಳಿ ಇಷ್ಟಾ ವರಗಳಂ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವಂಥವರಾಗಿ, ಸಭಾಸಷ್ಟಾಂಗವಂದನೆ ಮಾಡಬೇಕಲ್ಲಯ್ಯ ಭಾಗೋತ್ರೇ, ಆ ಹೂ ಹೂ ಹರೇ ರಮಣಾ ಗೋವಿಂದ, ಕೇಶವ ಮಾಧವ ಗೋವಿಂದ, ಮುಕುಂದ ಮಾಧವ ಅಚ್ಯುತ ಕೃಷ್ಣಾ ಹರಿನಾರಾಯಣ ಗೋವಿಂದ" ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಭಾಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ : *ಜಿತಂ ಸೋಮೇನ ವೈ ರಾಜ್ಞಾ ಶಿವಂ ಗೋಬ್ರಾಹ್ಮಣಾಯಚ ।*
ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ತರಂ ಚ ತೈಥ್ಯೆವಾಸ್ತು ಹತಾಃ ಬ್ರಹ್ಮದ್ವಿಷಸ್ತತಃ ॥
ಪ್ರಶಾಸ್ತ್ವಿಮಾಂ ಮಹಾರಾಜೋ ಪೃಥಿವೀಂಚ ಸಸಾಗರಾಂ ।
ರಾಜ್ಯಂ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂ ಚೈವ ರಂಗಶ್ಚಾಯಂ ಸಮೃಧ್ಯತಾಂ ॥

ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಕರ್ತುರ್ಮಹಾನ್ ಧರ್ಮೋ ಭವತು ಬ್ರಹ್ಮ ಭಾವಿತಃ ।
ಕಾವ್ಯಕರ್ತುರ್ಯಶಶ್ಚಾಸ್ತು ಧರ್ಮಶ್ಚಾಪಿ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂ ॥
ಇಜ್ಯಯಾ ಚಾನಯಾ ನಿತ್ಯಂ ಪ್ರೀಯತಾಂ ದೇವತಾ ಇತಿ ।
ನಾಂದೀ ಪದಾಂತರೇಷ್ವೇಷು ಹ್ಯೇವಮಸ್ತ್ವಿತಿ ನಿತ್ಯಶಃ ।
ವದೇತಾಂ ಸಮ್ಯಗುಕ್ತಾ ಭಿರ್ಗೀರ್ಭಿಸ್ತೌ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕೌ ॥ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಮೇಳಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ :

ನರ್ತಕೋ ನಾಟ್ಯಕಾರಶ್ಚ ಸಾಂಗೀತಿಸ್ತಾಳಧಾರಿಣೌ ।
ಮರ್ದಳಶ್ರುತಿ ಹಾಸ್ಯಕಾರಾ ಇತ್ಯೇತನ್ ಮೇಳಲಕ್ಷಣಂ ॥

ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದವನಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದೂ ಗಾಂಧರ್ವ ಗಾನಪರಿಣತನಾದ ಬೇರೇ ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತನು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪೂಜಾಸ್ತುತಿ, ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗರಾಗವಿಧಾನದಂತೆ ಹಾಡತಕ್ಕದ್ದೆಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಪೂರ್ವರಂಗಪ್ರಯೋಗೇ ತು ಕರ್ತವ್ಯೋ ರಾಗಜೋ ವಿಧಿಃ ।
ದೇವ ಪೂಜಾಧಿಕಾರಸ್ತು ತತ್ರ ಸಂಪರಿಕೀರ್ತಿತಃ ॥
ಪೂರ್ವರಂಗೇ ತು ಗಾಂಧರ್ವಂ... ಇತ್ಯಾದಿ.

ಎಂದರೆ ಗಾಂಧರ್ವ ಎಂಬುದು ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದು ಅದೃಷ್ಟ ಫಲಪ್ರದಾಯಕ ವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾನವಿಧಾನ, ವೇದಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಆಯಾ ಗ್ರಾಮರಾಗಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರ, ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಗ್ನಿಷ್ಟೋಮ', 'ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾದಿ' ತಾನಮೂರ್ಛನಾ ವಿಸ್ತಾರಗಳಿಂದ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭವಾದ ಮೇಲಿನ ನೃತ್ತನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಗೀತ ಗಳಾದರೆ ದೇಶೀರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹಾಡತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಅದೇ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದಗಳು ರಾಗಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆ ಗಳಾದರೂ ಅವನ್ನು ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ, ಸಂಧಿದೋಷವಿಲ್ಲದೆ, ರಾಗವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡದೆಯೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಗವತರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೂ ಈಗಿನವರು 'ನವಸುಧಾರಣೆ' ಎಂದು ವಿಕೃತರಾಗ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಛೇರಿ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವೆನ್ನಬಹುದೇ? ಕೇಳುವ ಕಿವಿಯುಳ್ಳ ಶ್ರೋತೃಗಳೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇರುವುದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕಾರನು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಥಾಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಗಳುವ ಸೇವಕ, ದೂತ ಮುಂತಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರದ ವಿಕೃತ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದು ತನ್ನ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪ, ಕಪಿಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ

ನಗಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿದೂಷಕನೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಥೇಟ್ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಹೊರತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಶೃಂಗಾರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಥಾನಾಯಕನ ಮಿತ್ರನಾಗಿ, ವಯಸ್ಯನೆನಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಗಿಸುವವನಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಷ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವಂತೆ ಆತನ ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣ, ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ ವನ್ನು ಭರತನು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಚೀರ, ಚರ್ಮ, ಮಷೀ, ಭಸ್ಮ ಗೈರಿಕಾದ್ಯೈಸ್ತು ಮಂಡಿತಃ' ಎಂದು ಅಷ್ಟೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚೀರ ಎಂದರೆ ನಾರುಬಟ್ಟೆ ಅಥವಾ ಹರುಕು ವಸ್ತ್ರ. ಗೈರಿಕ ಎಂದರೆ ಕಾವಿ ಬಣ್ಣ ಇವೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಂದ ಬೇಕಾದಂತೆ ರೂಪರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಚರ್ಮದ ಉಪಯೋಗ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಊಹಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಹಾಸ್ಯಕಾರ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲಿರುವ :

ಸಭಾನಾಯಕಭಾವಜ್ಞಃ ಸರ್ವಭಾಷಾ ವಿಶಾರದಃ ।
ಪರಿಹಾಸಕಥಾಭಿಜ್ಞೋ ವಿಶೇಷೋ ಹರಿದೇಹಿತಾ ॥

ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಹರಿದೇಹಿತ್ವ ಎಂಬುದು ಆತನ ವಿಶೇಷ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹರಿ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಅಲ್ಲ. ಸಿಂಹಕ್ಕೆ 'ಹರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಇದೆಯಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅದಾಗಿರಲೂ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. 'ಹರಿ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ ಇರುವುದು ಕಪಿ ಎಂದು. ಇದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುವಂಥಾದ್ದೇ ಸರಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ರೋಮ ಸಹಿತವಾದ ಮಂಗನ ಚರ್ಮದಿಂದ ಮೈಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾದ್ದು ಅವನ ವಿಶೇಷ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕಾರನನ್ನು 'ಹನುಮನಾಯಕ' ಅಥವಾ 'ಹನುಮ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಪರಿಪಾಠ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವೂ, ನಿಸ್ಸಂಶಯವೂ ಆದ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುವುದು. ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕಪಿ, ವಾನರ, ಶಾಖಾಮೃಗ, ಪಿಂಗಲ, ಶುದ್ಧ ಮರ್ಕಟ ಎಂದೇ ಸಂಬೋಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಥೇಟ್ ಮರ್ಕಟ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ (ಅಂಕ ೨) ಚೇಟಿಯು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಇದೊಂದು ಚಿತ್ರದ ಮರ್ಕಟ (ಆಲೇಖ ವಾನರ) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ನಾಟಕ ಅಂಕ ೫ರಲ್ಲಿ ಊರ್ವಶಿಯು ತನ್ನ ಕುಮಾರನೊಡನೆ ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ವಂದಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಲು ಆತನ ಕಪಿಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡು ಕುಮಾರನು ಶಂಕಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿದೂಷಕನೇ ಕುಮಾರನೊಡನೆ ನೀನು ಆಶ್ರಮ ವಾಸದಲ್ಲಿರುವಾಗ ನಿನಗೆ ಕಪಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿಲ್ಲವೇ? ಯಾಕೆ ಹೆದರುತ್ತಿ? ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಆ ಕುಮಾರನು ಮರೀಚಿ ಋಷಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವನು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರದ ೪ನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ರಾಜ ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನಿಗೆ ರಹಸ್ಯ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದ ಮಾಲವಿಕೆಯೊಡನೆ ಸಂಕೇತಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿಸಲು ವಿದೂಷಕನು ಹೂಡಿದ ಹಂಚಿಕೆಯು ವಿಕ್ರಮನ ರಾಣಿ ಸಹಸಾ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದುದರಿಂದ ಗುಟ್ಟು ರಟ್ಟಾಗಿ ವಿದೂಷಕನೂ, ರಾಜನೂ ಪೇಚಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾರೆ. ಆಗಲೇ ರಾಜನ ಚಿಕ್ಕ ಮಗಳು ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸಾಕಿದ ಮಂಗವೊಂದು

ಅವಳ ಕೈಗೆ ಕಟ್ಟಲು ಮಗು ಚೀರಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ರಾಣಿಯು ರಾಜನ ಆ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣ ದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕೋಪವನ್ನು ಮರೆತು ಕೂಡಲೇ ಹೋಗಿ ಮಗುವನ್ನು ಸಂತೈಸಬೇಕಾಗಿ ರಾಜನನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ವಿದೂಷಕನು ತಾನು ಈ ಪೇಚಿನಿಂದ ಪಾರಾದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಕೈ ಕಚ್ಚಿದ ಆ ಕಪಿಯ ಕುರಿತು :

'ಸಾಧು ರೇ ಪಿಂಗಲ ವಾನರ, ಚೆನ್ನಾಯಿತು ನಿನ್ನ ವರ್ಗದವನಾದ ನನ್ನನ್ನು ಹೇಗೂ ಕಾಪಾಡಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

'ರತ್ನಾವಳೀ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ (ಅಂಕ ೨) ಸಾಗರಿಕೆ ಎಂಬ ಚೇಟಿಯು ವಿದೂಷಕನು ರಾಜನೊಡನೆ ಬರುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಆತನನ್ನು ಮಂಗನೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ತನ್ನ ಸಖಿಯಾದ ಸುಸಂಗತೆಯೊಡನೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ : ಪುನಃ ಆ ದುಷ್ಟ ವಾನರನು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ! ಕಂಡೆಯಲ್ಲವೇ?' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಸಖಿಯು 'ಹೆದರಬೇಡ, ಸಖನಾದ ವಿದೂಷಕ ನಲ್ಲವೇ ಇವನು?' ಎಂದಳು.

'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕದ ೨ನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಟನು ಆತ್ರೇಯನೆಂಬ ವಿದೂಷಕನನ್ನು 'ಅರೇ ಕಪಿಲಮರ್ಕಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

'ಕೌಮುದೀಮಹೋತ್ಸವ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣಿಕೆ ಎಂಬ ಚೇಟಿಯು ವಿದೂಷಕ ನನ್ನು 'ರೂಪದಿಂದ ಮಂಗ, ಮಾತಿನಿಂದ ಕತ್ತೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. 'ರೂಪೇಣ ಮರ್ಕಟೋ ವಾಚಾ ಗರ್ದಭಃ'.

'ವಿದ್ಧಸಾಲಭಂಜಿಕಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನೇ ತನ್ನ ಪರಿಚಯವನ್ನು 'ಟಪ್ಪರಕಣ್ಣೋ ಣಾಮ ಮಂದುರಾಮರ್ಕಟೋ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಂದುರಾಮರ್ಕಟ ಎಂದರೆ ಮೃಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಿದ ಕಪಿ ಎಂದರ್ಥ, ಇತ್ಯಾದಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವಿದೂಷಕನ ವೇಷರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ವಿಚಾರಗಳು: (ಅರೇ ಖಲ್ಲಿ ಕಾಕಪದಶೀರ್ಷಮಸ್ತಕ, ದುಷ್ಟವಟುಕ) ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ (ಅಂಕ ೧) ಶಕಾರನು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾಗಿದೆ. (ಕಾಕಪದ = The sign in manuscripts denoting something that has been left out. ಖಲ್ಲಿ = bald head)

'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕದ ಅಂಕ ೩ರಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ಎರಡು ಹೆಗಲುಗಳ ಮೇಲೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎರಡು ಶಾಲುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಶ್ರೀಹರ್ಷ ಕವಿಯ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ (ಅಂಕ ೪) ಒಂದು ಜೊತೆ ಪಟ್ಟೆ ಶಾಲುಗಳು ಮತ್ತು ಕಿವಿಯ ಆಭರಣಗಳೂ ಆತನಿಗೆ ಇದ್ದುವೆಂದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆಯೇ, ಬಯಲಾಟದ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನೊಬ್ಬನಿದ್ದನೆಂದು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಸಪ್ತಾಂಗಮೇಳದವರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸ್ಥಳವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯಾಃ, ಪೂರ್ವಮುಖಾಃ, ತಿಷ್ಠಂತಿ ರಂಗಮಂಟಪೇ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿರುತ್ತದೆ.

ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ನೃತ್ತಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ.

ಪಾದಸ್ಥಾನಕಚಾರ್ಯಸ್ತು ಮಂಡಲಂ ಕರಣಂ ತಥಾ ।
ಅಂಗಹಾರೋ ದೃಷ್ಟಿಹಸ್ತ ಶಿರೋ ಬಾಹುಸುಶಿಕ್ಷಿತಂ ॥

ಎನ್ನುವ ಹತ್ತು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಸರ್ವಸ್ವವೂ ಅಡಕವಾಗುವುದು. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ನೋಡಬೇಕು, ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕೃತ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವೈಶಾಖಸ್ಥಾನ, ಆಲೀಢಸ್ಥಾನ, ಪ್ರತ್ಯಾಲೀಢಸ್ಥಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಅಂಗಹಾರಗಳು ೩೨ ವಿಧ. ಹಸ್ತಪಾದಗಳ ಸಮಯೋಗವೇ ಕರಣ. ಇವು ೧೦೮ ವಿಧವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಸ್ತಭೇದಗಳು ಸಂಯುತ, ಅಸಂಯುತಗಳೆಂದು ಒಟ್ಟು ೬೪ ವಿಧ. ಬಾಹುಚಾರಗಳು ಪ್ರಸಾರಿತ, ಅಪವಿದ್ಧ, ಪೃಷ್ಠಾನುಗ ಇತ್ಯಾದಿ ೧೦ ವಿಧ. ದೃಷ್ಟಿಭೇದಗಳು ೧೬. ಶಿರೋಭೇದ ೧೩ ವಿಧ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ತಾಳಭೇದಗಳು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಗವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಚಚ್ಚತ್ಪುಟ, ತ್ರ್ಯಶ್ರತಾಲ, ದರ್ಪಣ, ಕುಡುಕ್ಕತಾಳ, ಅಭಂಗ, ಮುದ್ರಿತ ಎಂದು ೬ ವಿಧ ಮೊದಲನೇ ವರ್ಗ. ಇವು ಪೂರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ತಾಳಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ತಾಳಗಳು, ೨ನೇ ವರ್ಗ-ಧ್ರುವ, ಮಟ್ಟೆ, ಮೊದಲಾದ ಸಪ್ತತಾಳಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ವರ್ಗಗಳು, ಅವುಗಳ ಒಳ ಜಾತಿಭೇದಗಳ ಸಮೇತ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. "ಮುದ್ರಿತ"ವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ 'ಛಾಪು' ತಾಳವೆಂದು ರೂಢಿ ಯಲ್ಲಿರುವುದೇ ಆ ಮುದ್ರಿತ ತಾಳವಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟತಾಳವೆಂದು, ೭ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದ ಆವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಪೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು (೩+೪) ಹಾಕುವಂಥಾದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಅಷ್ಟತಾಳ' ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅಣುದ್ರುತೌದೋ ಲಘುಷ್ಟ ಅಷ್ಟತಾಳಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ - ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ (೬೭೦೧)

ಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಗುರುಲಘು ದ್ರುತಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಕಂಚಿನ ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುವುದಿತ್ತು. ಹಾಗಿಲ್ಲದೆ ಎಂದರೆ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪೆಟ್ಟು ಹಾಕುವುದಾದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಬಡಿಯುವುದು ಅಥವಾ ಮುಚ್ಚಿ ಬಡಿಯುವುದು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಒತ್ತಿ ಬಡಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಮುದ್ರಿತ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಕ್ಕೆ ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ಮರಾಠಿ ಮೊದಲಾದ ಔತ್ತರೇಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಛಾಪ್ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಒತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅದನ್ನೇ "ಅಚ್ಚೊತ್ತುವುದು" ಎಂದಂತೆ. ಮುದ್ರಣಾಲಯಕ್ಕೆ ಛಾಪಖಾನೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಾದಂತೆ, ಮುದ್ರಿತ ತಾಳಕ್ಕೆ ಛಾಪು ತಾಳವೆಂಬ ಹೆಸರಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟತಾಳವೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಹೊರತು ಛಾಪುತಾಳವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಇರುವ ಮಿಶ್ರಛಾಪು, ಖಂಡಛಾಪು ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸುಮಾರು ೧೫೦-೨೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದುದಿರಬೇಕು.

ಇನ್ನು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಹೇಳತಕ್ಕ ಅಂಶ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರತಕ್ಕ ವೇಷಗಳ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ- ಗಜಾನನಂ ಭೂತ ಗಣಾದಿ ಸೇವಿತಂ... ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ (ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ವಟುವಿನ) ಪ್ರವೇಶ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಗಣಪತಿಯ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದಿಟ್ಟು ಕಟ್ಟುವೇಷದವನೊಬ್ಬನು ಗಣಪತಿಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ 'ಗಣಪತಿ ಕೌತಕಿತ' ಎಂಬ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲ ವೇಷದವರು ಸ್ತುತಿನರ್ತನ ಮಾಡಿ ಹೊರಟುಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ವೈಷ್ಣವ ಬಾಲಕ್ರೀಡೆ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಗಣಪತಿ ಕೌತಕಿತವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರವು ಹೊರಟು ಹೋದೊಡನೆ ಷಣ್ಮುಖನ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಕುಂಡಲ ಮಣಿ ಭೂಷಣ....' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಹಾಡುವಾಗ ಷಣ್ಮುಖನ ವೇಷ ತೆರೆ ಹಿಡಿದು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆಗ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯ 'ಓ ದೇವಾ - ದೇವಾಧಿದೇವನಲ್ಲವೋ' ಎಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅಣಕನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಆಮೇಲೆ ಈಶ್ವರನ ವೇಷ ಬರಬೇಕು. ಶಿವನ ತಾಂಡವನೃತ್ತವು ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಅದಾದ ನಂತರ ಶಿವನಿಗೂ, ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೂ ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇದೆ. ಆಗ 'ಕಾಣೆನೇ ಕಮಲಾಂಬಿಕೆಯ । ಎನ್ನ ಪ್ರಾಣನಾಯಕಿ ಪಾರ್ವತಿಯ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. 'ನಮ್ಮ ಅರ್ಧಾಂಗಿಯಾದ ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು ನೀನೆಲ್ಲಿ ಯಾದರೂ ಕಂಡಿದ್ದಿಯಾ' ಎಂಬ ಶಿವನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು, 'ಅದೆಂಥದ್ದಂಗಿಯಪ್ಪ! ಅದಕ್ಕೂ ಕಣ್ಣು, ಮೂಗು ಮೂರುಂಟೋ' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಈಶ್ವರನು 'ಒಳ್ಳೆ ಇಂದುವದನೆ ಸುಂದರಾಂಗಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಂಗೀತಗಾರನು 'ಇಂದುವದನೆ ಮಂದಗಮನೆ ಸುಂದರಾಂಗಿ ಪಾರ್ವತಿ । ಕುಂದರದನೆ ಕುಮುದಗಂಧಿ । ಎನ್ನರ್ಧಾಂಗಿ ಪಾರ್ವತಿ' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಹಾಡುವುದಾಗಿದೆ - ಸ್ವರಪಾಟ ಸಮೇತ. ಹಾಗೆ ಕುಣಿದು ಈಶ್ವರವೇಷ ಹೊರಟುಹೋದ ತಕ್ಷಣ 'ಉಮಾ ಕಾತ್ಯಾಯಿನೀ ಗೌರೀ...' ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕ ಹಾಡುವಾಗ ಪಾರ್ವತಿಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ (ಇದಕ್ಕೆ ಇಂದುವದನೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವೆಂದೇ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದಿದೆ) ಬಂದು ಲಾಸ್ಯನೃತ್ತ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ವಿನೋದಕರವಾದ ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾತಾಡಿ "ಚೆಲುವನಂಜುಂಡನಂತೆ ಕೇಳಲೆ ಕಾಂತೆ । ಬಿಡದೆ ಒಂದಾಗಿರುವಂತೆ ಸೇರಲೆ ಕಾಂತೆ" ಎಂದಾಗ ಪಾರ್ವತಿ ವೇಷ ಹೊರಟುಹೋಗಿ ಕೂಡಲೇ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ವೇಷ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು. ಆಗ ಸಂಗೀತಗಾರನು "ವಿಶ್ವೇಶಾ ತವ ಶರಣಂ । ವಿಶ್ವನಾಥಾ ತವ ಶರಣಂ । ಹರನೇ ಕುಣಿಯೆಂದೂ ಗಿರಿಜಾಧವನೇ ಕುಣಿಯೆಂದೂ । ಇಂದುಧರನಾ ನುಡಿಯ ಕೇಳಿ ಚಂದದಲಿ ಎಡತೊಡೆಯನಾಳಿ । ಎಂದೂ "ಶ್ರೀ ಸದಾಶಿವನೊಳು" ಒಂದಾಗಿರಲು "ಪೇಳಲೆ ನಾರಿ" ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಗಾರನೂ ಹಾಡುವಾಗ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ವೇಷವು ಕುಣಿದು ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ತೆರೆ ಹಿಡಿದು "ಚಂದಭಾಮಾ, ಚಂದಭಾಮಾ, ಓ ಚಂದಭಾಮಾ । ಇಂದೆನ್ನ ಮನೆಗೆ ನೀ ಚಂದದಿ ಕರೆತಾರೆ" ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಹಾಡುವಾಗ 'ಗೊಲ್ಲ ಭಾಮಾ' ಎಂಬ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೊಲ್ಲಮಾಧವ'ನೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ವೇಷವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅವರಿಬ್ಬರೊಳಗೆ ವಿನೋದ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ಅದು ಬಹಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಪಾಠಾಕ್ಷರ ಸಮೇತ ಲಾಸ್ಯಾಂಗ ನೃತ್ತವೂ

ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೃಷ್ಣನ ಅಷ್ಟಮ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳಾದ ಮಿತ್ರವಿಂದೆಯ ವೇಷ. ಅನಂತರ ಉಳಿದ ಅಷ್ಟಮ ಸ್ತ್ರೀಯರು (೭ ಮಂದಿ) ಬಂದು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಕೋಲಾಟದ ನರ್ತನ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. "ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ, ರನ್ನದಾ ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ" ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನಂತರ ಎಲ್ಲರೂ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಸಂಗೀತಗಾರನು 'ಕಸ್ತೂರಿ ತಿಲಕಂ ಲಲಾಟಫಲಕೇ...' ಎಂಬ ವೃತ್ತವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ, 'ತೆರೆ ಹಿಡಿದು ಕೃಷ್ಣನ ವೇಷದ ಸುಂದರ ಪ್ರವೇಶ ಆಗಬೇಕು. ಕ್ರಮದಂತೆ ಒಡ್ಡೋಲಗವಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಭಾಗವತನು- "ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಯದ ಬಾಲೆ ಚದುರೆ ನಿನ್ನಂಗವ ಮರೆವುದೇನೇ" ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ, "ಮಾಯಗಾರನೂ ನೀನೇ। ಮಹಿಮನು ನೀನೇ।" ಎಂಬ ಚೌತಾಳದ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕುಣಿತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ "ಧರೆಯೊಳತ್ಯಧಿಕವಹ ವರಕಣ್ವಪುರದೊಳಗೆ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಗೆ" ಎಂದು ಹಾಡಿ ಮಂಗಳಾರತಿಯಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಷ ಹೊರಟುಹೋದ ಮೇಲೆ "ಫುಲ್ಲಲೋಚನೆ ನೀ ಕೇಳೆ-ಪ್ರಿಯನ ಠಾವು - ಸುಳ್ಳಲ್ಲ ದಿಟದಿ ಬಾಲೇ" ಎಂದು ಹಾಡುವಾಗ ಎರಡು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಬಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ನರ್ತನ ಮಾಡಿ ಅನಂತರ- "ಗಳಿಗೆಗೊಂದೊಂದು ರೂಪ - ಧರಿಸಿ ಬಂದು ಪರಿಹರಿಸುವನು ತಾಪ" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ದಶಾವತಾರ ಸಂಭಾಷಣಾಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯ ಹಾಡಿ, ಸಾಭಿನಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಹಿತ ದಶಾವತಾರದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮಾಡಿ, "-ಆತಗೆ ಜಯಮಂಗಳಂ - ನೋಡಕ್ಕಪ್ಪ। ಈತಗೆ ಜಯಮಂಗಳಂ। ಈತಗೆ ಜಯಶುಭದಾತ ನಮ್ಮನು ಕಾಯ್ವನಾಥಗೆ ಜಯಮಂಗಳಂ" ಎಂದು ಹಾಡಿ ಪಾಠಾಕ್ಷರದೊಡನೆ ಗತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಮುಕ್ತಾಯದೊಂದಿಗೆ ಅಂತ್ಯವಾಗುವುದು.

ಅನಂತರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮನ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಕ್ರಮದಂತೆ ನಡೆಯುವುದು. ಇದು ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗ ಆಡುವುದಾದರೂ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಒಮ್ಮೆ ಆಗಲೇಬೇಕೆಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು- 'ಪ್ರಾಪ್ತಾನಂತ ಘನಪ್ರಿಯಃ ಪ್ರಿಯತಮಃ ಶ್ರೀರೋಹಿಣೀಜನ್ಮನೋ...' ಎಂಬ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಮೊದಲಿಗಿರುವ ಸ್ತುತಿವೃತ್ತವನ್ನೂ, 'ರಾಮಂ ಶ್ಯಾಮಾಭಿರಾಮಂ ರವಿಶಶಿನಯನಂ ಕೋಟಿಸೂರ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಂ.... ಭೀಮಂಭೀಮಾಟ್ಟಹಾಸಂ ರಘುಕುಲತಿಲಕಂ ರಾಮಚಂದ್ರಂ ನಮಾಮಿ' ಎಂಬ ವೃತ್ತವನ್ನೂ ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಅವೂ ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿವೆ. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳು 'ಧೀಂಗಿಣ' ಹೊಡೆಯುವಾಗ ರಾಮನ ವೇಷವು ತೆರೆಹಿಡಿಯದೆ ಕುಣಿದುಕೊಂಡೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ "ಆಡುತ್ತಾ ಆಡುತ್ತಾ ಬಂದ ರಾಮಾ।" ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ತಮಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕೆಲಹೊತ್ತು ನಡೆದು, ರಾಮನ ವೇಷ ಹೊರಟುಹೋದ ಮೇಲೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನೀಚಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಕರಣಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ "ಪ್ರರೋಚನ"ವೆಂದೂ, "ಆಮುಖ"ವೆಂದೂ, "ವೀಥ್ಯಂಗ"ವೆಂದೂ ಹೆಸರು.

ವೀಥ್ಯಂಗ ಪ್ರಹಸಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಅಸಂಬದ್ಧಂತುಯದ್ ವಾಕ್ಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಥೋತ್ತರಂ।
ಅಸತ್‌ಪ್ರಲಾಪಿತಂ ಚೈವ ವೀಥ್ಯಾಂ ಸಮ್ಯಕ್‌ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥

ಭಗವತ್ತಾಪಸಭಿಕ್ಷುಶ್ರೋತ್ರಿಯ ವಿಪ್ರಾತಿಹಾಸ್ಯ ಸಂಯುಕ್ತಂ
ನೀಚಜನ ಸಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಪರಿಹಾಸಾಭಾಷಣಪ್ರಾಯಂ ।
ಸುವಿಕೃತಭಾಷಾಚಾರಂ ವಿಶೇಷಹಾಸೋಪಹಾಸರಚಿತಪದಂ
ಲೋಕೋಪಚಾರಯುಕ್ತಾ ಯಾ ವಾರ್ತಾ ಯಾ ಚ ದಂಭಸಂಯೋಗಃ ।
ತತ್‌ಪ್ರಹಸನೇ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಂ ಧೂರ್ತವಿಟವಿವಾದಸಂಪನ್ನಂ ॥

(ವೀಥೀ ಪ್ರಹಸನಲಕ್ಷಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ೨೦ ಶ್ಲೋ. ೧೦೫ರಿಂದ ೧೩೮ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.) ಬಯಲಾಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯ ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಹಾಸ್ಯ, ಒತ್ತೆ ಭೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಹಿಂಡು ಭೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಜಂಗಮರ ಹಾಸ್ಯ, ಮಡಿವಾಳ ಗಂಡ-ಹೆಂಡಿರ ಹಾಸ್ಯ (ಇದು ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಮೂಕಾಭಿನಯದಿಂದ ನಡೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಮಡಿವಾಳಿತಿಯ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಡವಿರು ತ್ತದೆ.) ಆಮೇಲೆ 'ಅಂಡುಕುಟ್ಟಿ ಪೇಶಲೀ' ಹಾಸ್ಯವೆಂದಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ 'ರಾಂಭೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ' ಬಹಳ ತಮಾಷೆವುಳ್ಳದ್ದು. ಇನ್ನೂ ಓಡಾರಿ ಹಾಸ್ಯ, ಗಾಣಿಗರ ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದುವು ತುಳುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹತ್ತೆಂಟು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆದ ಮೇಲೆ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಮಂಗನನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಸ್ಯ ನಡೆಯುವುದಿತ್ತು. ಸಮಯ ವಿದ್ದರೆ ಚಪ್ಪರಮಂಚದ ಆಟ, ಅರೆಪ್ಪಾವಿನಾಟ, ಮರಕ್ಕಾಲಿನಾಟ, ಮೋಟುಕುದುರೆಯಾಟ ಹೀಗೆ ತಮಿಳು, ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಸ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವುದುಂಟು. ಇಂತಹ ನಾನಾ ಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಹೊರತು ನಾವೇ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಿರಿ. ಸ್ತ್ರೀ, ಬಾಲ, ಶೂದ್ರ, ಮೂರ್ಖರೂ ಸೇರಿರುವ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೂ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂತಹ ವಿವಿಧ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಅವಶ್ಯ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾನೆ ಭರತಮುನಿ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಈ ಭರತೋಕ್ತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಸುಮಾರು ೧೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು, ಇಂದೀಗ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ತುಂಬ ಖೇದವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ೨೦ನೇ ಶತಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹೊತ್ತ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡಂದಿನಿಂದ ಅದರ ಥಳಕಿಗೆ ಮರುಳಾದ ನಮ್ಮ ಜನಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ತಾತ್ಸಾರ ಉಂಟಾಗುತ್ತ ಬಂದದ್ದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣವೆನ್ನಬೇಕು. 'ಪೇಟೆ ಸೂಳೆಯ ನಂಬಿ ಮನೆಯ ಹೆಂಡತಿ ಬಿಟ್ಟ' ಎಂಬಂತಾಯಿತು ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿ. ಅನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳು ಅವಸಾನವಾಗುತ್ತಾ ಬರುವಾಗ, ಸಿನೆಮಾದ 'ಸೂಳೆ'ಯ ಮೊಲೆ ಬಲೆಗೆ ಮನಮಾರಿದ ನಮ್ಮಯ ಕೆಲ ಯುವಜನಾಂಗದವರು ಮನೆಯ ಹೆಂಡತಿಯಂಥ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಯಾವ ಗತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೋ ಕಾಣೆ.

ಪೂರ್ವರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದ್ದು. ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯ ಅಂಗಭೇದಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಭೇದಸ್ತಸ್ಯಾಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಾಶ್ಚತ್ವಾರೋಽಂಗತ್ವಮಾಗತಾಃ ।
ಪ್ರರೋಚನಾ ಮುಖಂ ಚೈವ ವೀಥೀ ಪ್ರಹಸನಂ ತಥಾ ॥

ಅಸಂಬದ್ಧಂ ತು ಯದ್ವಾಕ್ಯಮಸಂಬದ್ಧ ಮಥೋತ್ತರಂ ।
ಅಸತ್ ಪ್ರಭಾಷಿತಂ ಚೈವ ವೀಥ್ಯಾಂ ಸಮ್ಯಕ್ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥
ಹಾಸ್ಯರಸಸಂಪ್ರಯುಕ್ತಂ ತತ್ ತ್ರಿಗತಂ ನಾಮವಿಜ್ಞೇಯಂ ॥
ಸಂರಂಭಸಂಭ್ರಮಕೃತ್ಯಂ ಬಂಧವಿವಾದಂ ತಥಾಪವಾದಕೃತಂ ।
ಬಹುವಚನಾಕ್ಷೇಪಕೃತಂ ಗಂಡಮಿತಿ ವದಂತಿ ತತ್ವಜ್ಞಾಃ ॥

ಅನಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು, ಧರ್ಮಬುದ್ಧಿಯಿದ್ದಾದರೂ ಮೊದಲಿದ್ದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಂದು ಉಳಿಸಿ ಕಾಪಾಡುವುದು ಆಸ್ತಿಕರಾದ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದಷ್ಟೇ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರಕೃತ ವಿರಮಿಸಲು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ.

(ಮಂದಾರ : ರಸಋಷಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ : ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೮೬.)

ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ

(ತೆಂಕಮಟ್ಟು)

ಮಾತುಗೀತವಾದ್ಯನರ್ತನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಥಾಭಿನಯರೂಪಕವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಆಟ', 'ಬಯಲಾಟ', 'ದಶಾವತಾರ ಆಟ' ಎಂದೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹೆಸರೆಂಬುದು ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಲೇಖನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯನ್ನೂ, 'ಬಯಲಾಟ'ವನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ, ಕೇವಲ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಮೂಲತಃ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಾದುದು ಆ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೇ. 'ಪಂಚವಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಾಲಲೀಲೆ', 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮುದ್ರಮಥನ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ 'ಇಂತೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನವನು ರಚಿಸುವೆನು', 'ನನ್ನೀ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಜ್ಜನರು ತಿದ್ದಿ ಮೆರೆಸುವುದು'. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬರೆವುದಕ್ಕೆ ಶುಭಮಸ್ತು'... 'ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮಂಗಳ ಮಹಾ' ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕವಿವಾಕ್ಯಗಳಿಂದಲೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧನಿಷ್ಠವಾದ ಹೆಸರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡು' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಹಾಡುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುವ ಪದ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳಿರುವಂತೆಯೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ 'ಗಾನ' ಎಂಬ ಪದವು ಗಾನಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಗೀತಪ್ರಬಂಧ (ಗೀತೆ) ಎಂಬ ಎರಡರ್ಥವುಳ್ಳದು. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ದೇಶೀಯ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಾನವೆಂದೇ ಕರೆದಿರುವುದು. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. 'ಅಸ್ಮಿನ್ನಧ್ಯಾಯೇ ಗಾನ ವಿಶೇಷಃ ಪ್ರಬಂಧಃ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯತೇ' (ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ) ಅಮರಕೋಶದಲ್ಲಿಯೂ 'ಗೀತಂ ಗಾನಮುಭೇ ಸಮೇ' ಎಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟವು ನೃತ್ತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಯೋಗವಷ್ಟೆ? ಆದುದರಿಂದಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆಟವೆಂಬ ಹೆಸರು. ನೃತ್ತ ಸಹಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕುತ್ತು, ಕಳಿ, ಕೇಳಿ, ಕ್ರೀಡೆ, ತುಳ್ಳಲ್, ನಲಿಕ್ಕೆ, ಎಂಬಂತಹ ಆಟ ಎಂಬರ್ಥದ ಹೆಸರಿರುವುದಲ್ಲವೆ? ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾಯಿತೆಂದು ಊಹಿಸುವುದಾಗಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಗಾನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದುದೆಂಬಂತೆ ಈ ಹೆಸರಿನ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಾಗಲಿ ಸರಿಯಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ಹೆಸರಿನ ಯಾಥಾರ್ಥ್ಯ ಔಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಯಥಾವಕಾಶ ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಚಾರಿಸೋಣ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ, ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಾಡಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಗಟ್ಟದ ಮೇಲಣ ಮೂಡಲ ಸೀಮೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ 'ಮೂಡಲಪಾಯ'ವೆಂದೂ ಗಟ್ಟದ ಕೆಳಗಣ ದಕ್ಷಿಣ

ಕನ್ನಡ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ 'ಪಡುವಲಪಾಯ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪಡುವಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿ ಭೇದ. ಸಂಸ್ಕಾರ ಭೇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ 'ಬಡಗುಮಟ್ಟು', 'ತೆಂಕಮಟ್ಟು' ಎಂಬೆರಡು ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳಿವೆ. ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು (ಆಟವನ್ನು) ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲ ಮಾನದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಗೀತ ವಾದ್ಯನೃತ್ಯಗಳು ಸ್ವಭಾವತಃ ಒಡಹುಟ್ಟುಗಳು. ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹಗಳೇ ಅವುಗಳ ಮೂಲಧರ್ಮ. ಮಕ್ಕಳೂ ಸಂತೋಷೋಲ್ಲಾಸಗಳಿಂದ ಆ-ಆ-ಆ ಎನ್ನುತ್ತ ಕೈತಟ್ಟಿಕೊಂಡು ತಕ ತಕ ಕುಣಿಯುವುದು ಸ್ವಭಾವವಷ್ಟೆ. ಅದು ಮಕ್ಕಳ 'ಆಟ'. ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಮಾನವನೂ ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹ ಸಂಭ್ರಮಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ವಾದ್ಯ ಸಹಿತ ಲಯತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಾನೆ; ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದುವೆ ನೃತ್ತ. ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಇದನ್ನೆ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ಚ ನೃತ್ತಂ ಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ) ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕವೂ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು ನೃತ್ತದ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಸೇರಿದುವು. ಈ ನೃತ್ತವು ಅಥವಾ 'ಸಂಗೀತ'ವು ಹರ್ಷೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಇತರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಧರ್ಮವುಳ್ಳದಲ್ಲ. ಕೇವಲ ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಅಂಗಗಳ ಚಲನವಲನಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಗೀತದ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ, ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಭರತನೇ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

ಗಾತ್ರವಿಕ್ಷೇಪ ಮಾತ್ರಂತು ಸರ್ವಾಭಿನಯ ವರ್ಜಿತಂ I...
ನಗೀತ ಕಾರ್ಥಸಂಬಂಧೋ ನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಸ್ಯ ಭಾವಕಂ I
ವಿನೋದಕರ ಮಿತ್ಯೇ ವನೃತ್ತ ಮೇತತ್ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಂ II

ಈ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ, ಶಿರೋನೇತ್ರಹಸ್ತಕಟೀಊರುಪಾದಾದಿಗಳ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ವಿಕ್ಷೇಪ ವಿಶೇಷಗಳೆಂಬ ಅಂಗಹಾರಗಳು ಸೇರಿ ಅವುಗಳಿಂದ ನಾನಾ ಭಾವಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಗ ಅದು 'ನೃತ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನೃತ್ಯವು ಗೀತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳದು. ಗೀತದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟೀಕರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದುದು. 'ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯೈರೇವ ಭಾವಾನೇವ ವ್ಯನಕ್ತಿ ಯತ್ I ತನ್ನೃತ್ಯಂ...' ಈ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ನರ್ತನ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು, ಆ ಕಥಾಗತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ನರ್ತನ ಸಹಿತವಾಗಿ ಮಾತು ಗೀತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಟಿಸಿ, ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಭೂತಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಿಸುವಂತೆ ಆಡಿತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಸಂಜ್ಞೆ. ಅಭಿನಯವು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ (ವಾಗಂಗಸತ್ವನೇಪಥ್ಯ) ಎಂದು ಚತುರ್ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಆಂಗಿಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯಗಳೂ, ವಾಚಿಕದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗೀತೆಗಳೂ, ಸಾತ್ವಿಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವೇದ ಅಶ್ರು ರೋಮಾಂಚ ಮುಖವೈವರ್ಣ್ಯಗಳೂ, ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ, ವೇಷ, ಭೂಷಣಾದಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರ ಮಂಡನಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆದ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಉಪಲಬ್ಧವಾದ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ಭರತಮುನಿಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ.

ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೂ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸೂತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದಾದರೂ ಅವು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟ್ಯಾಂಗಗಳಾದ ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ಗೀತ, ಪಾಠ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯ (ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ) ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಗಳಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅನೇಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕಾಲಧರ್ಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇವೆ. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಯಭೇದಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಶಬ್ದರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮೂಲಾಧಾರವಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ತದುತ್ತರ ಕಾಲೀನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲ ಮಾನದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ' (ಕುಣಿದಾಡತಕ್ಕುದು) ಎಂದೇ ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕಮಿಚ್ಛಾಮೋ ದೃಶ್ಯಂ ಶ್ರವ್ಯಂ ಚ ಯದ್ಭವೇತ್' ಎಂದು ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾಗಿಯೂ, ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಿಂದ ಚತುರ್ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ನಾಟ್ಯಸಂಜ್ಞಮಿಮಂ ವೇದಂ ಸೇತಿಹಾಸಂ ಕರೋಮ್ಯಹಂ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿಯೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಉಪಸಂಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ "ಇದಂ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಕ್ರೀಡನೀಯಕ ಹೇತುಕಂ । ಅಧಿಷ್ಠಿತಂ ಮಯಾ' ಎಂದು ಭರತನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ "ಆಟ" ಎಂದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ವಿಧದ ಆಟಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಗ್ರಂಥವದು. ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಜ್ಞೆ. ಅದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ. ನಾಟಕಾದಿ ದಶರೂಪಕಗಳು ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗದ ಭೇದಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ನೃತ್ತಭಾಗವು ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ ಭರತೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕವೂ ನರ್ತನಪ್ರಾಯವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಾಶ್ರಯವಾದ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ನಾಟಕವು ನೃತ್ತಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ ಶ್ಲೋಕವು ಹೀಗಿದೆ :

ಮೃದುಲಲಿತ ಪದಾರ್ಥಂ ಗೂಢ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಹೀನಂ ।
ಬುಧ ಜನ ಸುಖಯೋಗ್ಯಂ ಬುದ್ಧಿ ಮನ್ನೃತ್ತ ಯೋಗ್ಯಂ ।...
ಭವತಿ ಜಗತಿಯೋಗ್ಯಂ ನಾಟಕಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಣಾಂ ॥

'ಭಾವಪ್ರಕಾಶ'ದ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ

ನಟೋ ಗೀತೇನ ನಾಟ್ಯೇನ ನೃತ್ತೇನಾಭಿನಯೇನ ಚ...
ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾನ್ ರಮಯಿಷ್ಯತಿ - ಎಂದಿದೆ.

ಭರತನ ಆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯೊಳಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಆಟದಂತೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ಚಪ್ಪರದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಗಾಯಕವಾದಕರ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಟರು ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ 'ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ'ವೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- 'ಅಥ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ವಿವರ್ಜಿತೇ । ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗ... ಚತುಸ್ತಂಭ ಸಮಾಯುಕ್ತೋ ರಂಗಪೀಠಃ ।... ಪೃಷ್ಠೇ ಕೃತ್ವಾತು ಕುತಪಂ ।' (ಕುತಪಃ = ಗಾಯನಃ ಸಪರಿಗ್ರಹಃ) ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟದ ಕ್ರಮವೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನಿದ್ದನು. ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಇರುವಂತೆ ಹೆಗಲಿಗೆ ತೂಗ ಹಾಕುವ ಕೋಣಾಹತವಾದ (ಕೋಲಿನಿಂದ ಹೊಡೆದು ಬಾರಿಸುವ) 'ಪಣವ'ವೆಂಬ ವಾದ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ದನಿಗೂಡಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. (ಗೀತಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ 'ಮುಗಿತಾಯ'ದಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವ 'ಭಂಡಣ' ಎಂಬ ಯತಿಭೇದದಿಂದಲಾಗಿ 'ಚೆಂಡೆ' ಎಂಬುದು ಆ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ರೂಢವಾದ ಹೆಸರೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಪದ್ಯದ ಮುಗಿತಾಯದಲ್ಲಿಯಲ್ಲವೆ ಚೆಂಡೆಯ ಉಪಯೋಗ. (ವಿಸ್ತಾರ ಭಯದಿಂದ ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.)

ಇನ್ನು ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಚಾರ- ರಂಗ ಪೂಜೆ ಮತ್ತು ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ರೂಪದ ಈ ನಾಂದೀ ನರ್ತನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ (ನಿರ್ಗೀತಂ) ಬಾರಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಆಶ್ರಾವಣಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕ್ರಮವಿದೆಯಷ್ಟೆ; ನಾವು ಇದಕ್ಕೆ 'ಕೇಳಿ ಬಡಿಯುವುದು' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇದೀಗ ಆಟವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲಿದೆ, ಎಂಬ ಸೂಚನೆಗಾಗಿ (ಆತೋದ್ಯ ರಂಜನಾರ್ಥಂ ತು ಭವೇದಾಶ್ರಾವಣಾ ವಿಧಿಃ) ವಾದ್ಯಗಳ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ರಂಗಪೂಜೆ- ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ಪರವಾದ ಪದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಯಾ ದೇವತೆಗಳ ವೇಷಗಳಿಂದ ಲಾಸ್ಯತಾಂಡವ ಪ್ರಾಯವಾದ ನೃತ್ತವು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿ. ಆಗ 'ವರ್ಧಮಾನಕಗೀತೆ'ಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂದಿದೆ- ವರ್ಧಮಾನಕವೆಂದರೆ ಮಂದ ಮಧ್ಯ ದ್ರುತಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತದ ಲಯವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೆಂದರ್ಥ. ಈ ನೃತ್ತ ವಿಧಿಗೆ 'ಆರಂಭ'ವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಹೆಸರು. ನಾವು "ತೋಡಯ ಮಂಗಲ", 'ತೊಡಕ್ಕದ ಕುಣಿತ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ಲಯವೂ ಆಗ ವರ್ಧಮಾನಕ ಗತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವುದಷ್ಟೆ? ಆ ಮೇಲೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ನಾಂದೀ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೇ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಇಬ್ಬರು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ಬಂದು ಸ್ತುತಿಪರ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅತ್ತಿತ್ತ ಅಲೆದಾಡಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿ ಇದೆ; ಅವರು ಕುಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಬಂದು 'ರಾಮಕೃಷ್ಣ, ಗೋವಿಂದಾ, ಕೇಶವ ಮಾಧವಾ ಗೋವಿಂದಾ, ಹತ್ತವತಾರಾ ಗೋವಿಂದಾ' ಎನ್ನುತ್ತಾ ಅಲೆದಾಡುವ ಕ್ರಮವೆ ಇದು. ಅನಂತರ ವಿದೂಷಕನು ಬಂದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಇದೆ :

ವಿದೂಷಕಸ್ತ್ವೇಕಪದಾಂ ಸೂತ್ರಧಾರಸ್ಮಿತಾ ವಹಾಂ ।
ಅಸಂಬದ್ಧ ಕಥಾಪ್ರಾಯಾಂ ಕುರ್ಯಾತ್ ಕಥನಿಕಾಂ ತತಃ ।
(ಏಕಪದ = ದಿಢೀರನೆ ಹೇಳುವ ಹಾಸ್ಯೋಕ್ತಿ)

ವಿತಂಡಾಂ ಗಂಡಸಂಯುಕ್ತಾಂ ನಾಲಿಕಾಂಚ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥
(ಭರತ - ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ)

ಸೋಪಹಾಸಾ ನಿಗೂಢಾರ್ಥಾನಾಲಿಕೈವಪ್ರಹೇಲಿಕಾ (ದಶರೂಪಕ)
ಹಾಸ್ಯೇನಾವ ಗತಾರ್ಥಾ
ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ ನಾಲಿಕೇತಿ ವಿಜ್ಞೇಯಾ । (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೨೦-೧೨೭)
ಗಂಡಃ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಬಂಧಿ ಭಿನ್ನಾರ್ಥಂ ಸಹ ನೋದಿತಂ । (ದಶರೂಪಕ)

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕಾರನೂ ಇದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ವಿದೂಷಕನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿದೂಷಕನಂತಲ್ಲ. ಆತನು ನಮ್ಮ ಆಟದ ಶುದ್ಧ ಹಾಸ್ಯಕಾರನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತಾಡಿ ನಾನಾ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ನಗಿಸುವುದೇ ಅವನ ಕರ್ಮ. ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗವೇ ಅವನ ಧರ್ಮ. ಅವನು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ. ಅವನ ವೇಷವೂ ವಿಕಾರ. ಅವನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ರೀತಿ, ನೀತಿ, ಸಮಯ ಸಾರಿಗೆ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾರನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಮನಬಂದಂತೆ ದೂಷಿಸುವ ಅಧಿಕಾರವಿದೆ ಅವನಿಗೆ; ಅದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಹೆಸರು ವಿದೂಷಕನೆಂದು. ಅವನ ನಡೆಯೂ ವಿಚಿತ್ರ, ಕುಣಿತವೂ ವಿಚಿತ್ರ. ಅತಿ ಹಾಸ್ಯ. ಗ್ರಾಮ್ಯ ಅಶ್ಲೀಲ ಎಲ್ಲವೂ ಇರಬೇಕು. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ವಿದೂಷಕಸ್ಯಾಪಿಗತಿರ್ಹಾಸ್ಯತ್ರಯ ಸಮನ್ವಿತಾ
ಅಂಗವಾಕ್ಯಕೃತಂ ಹಾಸ್ಯಂ ಹಾಸ್ಯಂ ನೇಪಥ್ಯಜಂ ತಥಾ ॥
ದಂತುರಃ ಖಲತಿಃ ಕುಬ್ಜಃ ಖಂಜಶ್ಚ ವಿಕೃತಾನನಃ
ಯ ಈದೃಶಃ ಪ್ರವೇಶಃ ಸ್ಯಾದಂಗಹಾಸ್ಯಂತು ತದ್ಭವೇತ್ ॥
ಯದಾ ತು ಖಗವದ್ಗಚ್ಛೇದುಲ್ಲೋಕಿತವಿಲೋಕಿತೈಃ
ಅತ್ಯಾಯತ ಪದತ್ವಾಚ್ಚ ಅಂಗಹಾಸ್ಯಂ ತು ತದ್ಭವೇತ್ ॥
ವಾಕ್ಯಹಾಸ್ಯಂತು ವಿಜ್ಞೇಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಭಾಷಣಾತ್
ಅನರ್ಥಕೈರ್ಬಹುವಿಧೈಸ್ತಥಾ ಚಾಶ್ಲೀಲ ಭಾಷಿತೈಃ ॥
ಚೀರಚರ್ಮ ಮಷೀ ಭಸ್ಮ ಗೈರಿಕಾದ್ಯೈಸ್ತು ಮಂಡಿತಃ
ಯಸ್ತಾದೃಶೋ ಭವೇದ್ವಿಪ್ರಾ ಹಾಸ್ಯೋ ನೇಪಥ್ಯ ಜಸ್ತು ಸಃ (ಭ. ನಾ.)
ವಾಮೇ ದಕ್ಷಿಣತಃ ಪಾದೇ ದಕ್ಷಿಣೇ ವಾಮತಃ ಕೃತೇ
ಮುಹುರಾವರ್ತಿತಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ವಿದೂಷಕ ಪರಿಕ್ರಮೇ (ಸಂ. ರ.)

ನಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯಕಾರನೂ ಎಡದ ಕಾಲನ್ನು ಬಲಬದಿಗೂ ಬಲದ್ದನ್ನು ಎಡಬದಿಗೂ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ತಿರ್ಗಾಸು ನಡೆ' ನಡೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಆವರ್ತಿತ ಗತಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವಿದೂಷಕನ ಭೂಮಿಕೆಯು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಇನ್ನೂ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ-

ವಾಮನೋ ದಂತುರಃ ಕುಬ್ಜೋ ದ್ವಿಜಿಹ್ವೋ ವಿಕೃತಾನನಃ
ಖಲತಿಃ ಪಿಂಗಲಾಕ್ಷಶ್ಚ ಸ ವಿಧೇಯೋ ವಿದೂಷಕಃ ||
ಕಲಹ ಪ್ರಿಯೋ ಬಹುಕಥೋ ವಿರೂಪೋ ಗಂಧ ಸೇವಕಃ
ಮಾನ್ಯಾ ಮಾನ್ಯಾ ವಿಶೇಷಜ್ಞಃ ಚೇಟೋಪ್ಯೇವಂವಿಧೋ...

(ಗಂಧ ಸೇವಕನೆಂದರೆ ನಿರಂತರ ಸೇವಾಸಕ್ತನೆಂದರ್ಥ)

ನಮ್ಮ ಆಟದ ಹಾಸ್ಯಕಾರನು ಇಂಥವನೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಆರಂಭದ ನಾಂದೀ ನೃತ್ತವು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದಿಂದಲೆ ನಡೆಯಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಇದೆ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನರಾನಾರ್ಯೋಽಥವಾ ಕುರ್ಯುಃ ಪ್ರವೇಶೇ ಸ್ಥಾನಕಂ ಸ್ತ್ರಿಯಾಃ
ಭಟ್ಟಾಭಿನವ ಗುಪ್ತಸ್ಯ ಮತಮೇತದುದೀರಿತಂ || (ಸಂ. ರ.)

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬಾಲಗೋಪಾಲರೆಂಬ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದ ಪುರುಷ ವೇಷಗಳು ಈ ನೃತ್ತವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಟದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ನೃತ್ತ ವಿಧಾನವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗಜಮುಖನ ಪ್ರಸ್ತಾವವೇ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಸ್ತುತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ವಿಘ್ನೋಪಶಾಂತಿಗಾಗಿ ಷಣ್ಮುಖನ ಸ್ತುತಿಗೇ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ನಾಟ್ಯಕುಮಾರಿ, ನಾಗರಾಜಾದಿ ಇತರ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಗಜಮುಖ ಗಣಪತಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯಸ್ಮೃತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ಈ ಗಣಪತಿ ಕಲ್ಪವು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಘ್ನೇಶನ ಸ್ತುತಿಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಗಣಾಧೀಶ್ವರನೆಂದು ಶಿವನಿಗೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಇರುವುದು. ಅಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖ(ಸ್ಕಂದ)ನನ್ನು ಶಂಕರ ಪ್ರಿಯನೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೂ ಗಣಪತಿಯು ನಾಟ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಗೊಳ್ಳುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನಾದಂತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ವಿಘ್ನೇಶಂ ಭಾರತೀಂ ದೇವೀಂ ಬ್ರಹ್ಮಾ ವಿಷ್ಣು ಮಹೇಶ್ವರಾನ್' ಎಂಬ ಆನುಪೂರ್ವಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾರಂಭದ ಸ್ತುತಿಯು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲಣ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಸ್ತುತಿಗೆ ಪ್ರಾಥಮ್ಯವಿದೆ. ಅವನು ಗಜಾನನನಾಗಿಯೂ, ಗಣಾಧಿಪನಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೆ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಗಣಪತಿ ಸೇವೆಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ 'ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಮೃದಂಗವನ್ನು ಬಾರಿಸುವ 'ತಕ್ಕತ್ತೋದಿಕ್ಕತ್ತೋತರಿ ಕಿಟತಕದಧಿಗಿಣತೊ' ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಯತಿ, ಓತ, ಪದ, ಮಲಪ, ಜಕ್ಕಾ, ಕವಿತ, ಛಂಡಣ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಿನ (ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಗತ್ತುಗಳು' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ) ವಾದ್ಯದ ಛಂದೋಭೇದಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕವಿತ' ಎಂಬ ಯತಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಕವುತ್ತ', 'ಕೌತಕಿತ್ತ', 'ಕೌತುಕ' ಎಂದು ಹೆಸರಿರುತ್ತದೆ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ವಿರಚಿತವಾದುದೆಂಬ 'ಭರತಾರ್ಥ ಚಂದ್ರಿಕೆ'ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ವಿನಾಯಕ ಕೌತುಕ'ದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ :

ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ತಾಳ ಸಂಬದ್ಧಂ ದೇವತಾ ವಿಷಯಾತ್ಮಕಂ |
ವಿಚಿತ್ರವಾದನ್ಯೈರ್ಯುಕ್ತಂ ಶಬ್ದಾರ್ಥೈರುಪ ಶೋಭಿತಂ |
ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾ ಸಹಿತಂ ಕಿತ್ತಾಂತಂ ಕೌತಮುಚ್ಯತೇ ||

ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ಪಾತದಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನಾಂದಿಯಾದ ಬೆನ್ನಿಗೆ ತತ್ತಕಾರಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಅರಿದಿರು....' ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಹಸ್ತ ಪಾಟಯುಕ್ತವಾದ 'ಕೈಯೆಡು'ವಿನಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆ. 'ಕೈಯೆಡು' ಎಂಬುದರ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗೆ :

ಕೈಯೆಡ್ವಾದಿಸ್ತು ದಕ್ಕತ್ತೋ ದಿಕ್ಕತ್ತೋದಿಗಿದೇವಚ ।
ಶಿರೋಭೇದ್ಯೈಃ ನವಮೂಯುಕ್ತೋ ದೃಷ್ಟಿಸ್ಥಾನಕ ಸಂಯುತಃ ।
ನೃತ್ತ ಹಸ್ತಾನುಸಾರೀ ಚ ಪಾದಚಾರಸ್ತು ಕೈಯೆಡುಃ ॥ (ಭ. ಚಂ.)

ನಮ್ಮ ಆಟದ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದಲ್ಲಿ 'ದಕ್ಕತ್ತೋ ದಿಕ್ಕತ್ತೋದಿಗಿದಿಗಿತ್ತೈತಿತ್ತತ್ತೈ' ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೂ 'ಅರಿದಿರು, ಮರುವಿನ, ವಿಘ್ನ ವಿನಾಯಕ ತಾಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತೋಂಗುತಕಾ- ವಿನಕುಟ ಅರಳಿಯ ಗಣಪತಿ ಜೇಜೇ - ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ- ಕತ್ತೆಯರ್ ಏನೆಯರ್ ಉಗ್ರುದಾಂ ಉಗ್ರುಧೀಂ, ಆನೆ ಮುಖತ್ತವನ್' ಇತ್ಯಾದಿ ತೆಲುಗು ಮಲೆಯಾಳ ಕನ್ನಡ ಮೊದಲಾದ ದೇಶೀಯ ಪದಗಳೂ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೂ ನೃತ್ತವೂ ಈ ಲಕ್ಷಣಾನುಸಾರವಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತವೆ.

ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕವಾದ ಮೇಲೆ 'ಕುಂಡಲಮಣಿ ಭೂಷಣ । ಹೇಸುಬ್ಬರಾಯ, ಮಂಡಲ ನಾಯಕನೇ' ಎಂಬ ಷಣ್ಮುಖನ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯದ ನೃತ್ತವು ನಡೆಯುತ್ತದಷ್ಟೆ- '...ಮಣಿ । ಕುಂಡಲದ್ಯುತಿಮಂಡಿತಂ ಭೂ । ಮಂಡಲೇಶಮಖಂಡಿತಂ ವರ । ಚಂಡವಿಕ್ರಮ ತಾರಕಾಂತಕ' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಷಣ್ಮುಖಪರವಾದ ನಾನಾ ಸ್ತವನಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಆತನ ಗುಣನಾಮಗಳ ಸಂಕೀರ್ತನೆಯು ಯಥಾವಿಧಿ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಷಣ್ಮುಖ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಂಗಪೂಜಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖನಿಗೆ ಸ್ಥಾನವೇ ಇರಲಾರದೆಂದು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ! ಆದರೆ- 'ನಮಸ್ಕೃತ್ಯ ಮಹಾದೇವಂ... ವಿಷ್ಣುಮಿಂದ್ರಂಗುಹಂತಥಾ... ಆದೌ ನಿವೇಶ್ಯೋ ಭಗವಾನ್ ಸಾರ್ಧಂ ಭೂತಗಣೈಃ ಶಿವಃ... ಸ್ಕಂದಃ ಸೂರ್ಯಾಶ್ವಿನೌ ಶಶೀ । ದೇವ ಸೇನಾಪತೇ ಸ್ಕಂದ ಭಗವನ್ ಶಂಕರ ಪ್ರಿಯ । ಬಲಿಂ ಪ್ರೀತೇನ ಮನಸಾ ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರತಿಗೃಹ್ಯತಾಂ ।' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ರಂಗಪೂಜೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಧಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಇದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ. ಭರತನು ಇದನ್ನು 'ಆಮುಖ' ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ಪ್ರರೋಚನ' ಎಂಬುದು ಆಮುಖದ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮ. ಈ ಆಮುಖವು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿ. ಎಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮಾತುಕಥೆಗಳು ಮಾತ್ರ ನಡೆಯಬೇಕು. ಕುಣಿತವಿಲ್ಲ. ಈ ಆಮುಖದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ, ವಿದೂಷಕನೂ, ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮಾತುಕಥೆಗಳನ್ನಾಡಬೇಕು; 'ಅಸತ್ಪ್ರಲಾಪ', 'ವಾಕ್ಕೇಲಿ', 'ಸಿಂಗಕ', 'ಛಲ', 'ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ' ಇತ್ಯಾದಿ ವೀಥಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ನಾನಾ ವಿಧದ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ-

ಅಸಂಬದ್ಧಂ ತು ಯದ್ವಾಕ್ಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಥೋತ್ತರಂ ।
ಅಸತ್ಪ್ರಲಾಪಿತಂ ಚೈವ ವೀಥ್ಯಾಂ ಸವ್ಯಕ್ತ ಯೋಜಯೇತ್ ॥
ಭಗವತ್ತಾಪಸಭಿಕ್ಷು ಶ್ರೋತ್ರಿಯವಿಪ್ರಾತಿಹಾಸ ಸಂಯುಕ್ತಂ ।
ನೀಚಜನಸಂಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಪರಿಹಾಸಾಭಾಷಣ ಪ್ರಾಯಂ ॥

ಸುವಿಕೃತಭಾಷಾಚಾರಂ ವಿಶೇಷಹಾಸೋಪಹಾಸರಚಿತಪದಂ ।
ಲೋಕೋಪಚಾರಯುಕ್ತಾ ಯಾ ವಾರ್ತಾ ಯಾ ಚ ದಂಭಸಂಯೋಗಃ ॥
ತತ್ಪ್ರಹಸನೇ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಂ ಧೂರ್ತವಿಟವಿವಾದ ಸಂಪನ್ನಂ ॥

(ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು.) ಇದು ವೀಥಿ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಿಂಗಿ ಸಿಂಗರಹಾಸ್ಯ ('ಶಿಂಗಕ') ಆಚಾರಿ ಭಟ್ಟನ ಹಾಸ್ಯ (ಪುರೋಹಿತನ ನಕಲಿ), ಒತ್ತೆಬೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಹಿಂಡು ಬೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಸ್ಯ, ಓಡಾರಿ ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ವಿಧದ ಹಾಸ್ಯಗಳು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಸರಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ.

ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣ-

ಭಾರತೀ ಸಂಸ್ಕೃತಪ್ರಾಯೋ ವಾಗ್ ವ್ಯಾಪರೋ ನಟಾಶ್ರಯಃ ।
ಭೇದೈಃ ಪ್ರರೋಚನಾ ಯುಕ್ತೈರ್ವೀಥೀಪ್ರಹಸನಾಮುಖೈಃ ॥ *ದಶರೂಪಕ*

ವೃತ್ತಿ ನಿಯಮ ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ :

ಶೃಂಗಾರೇ ಕೈಶಿಕೀವೀರೇ ಸಾತ್ವತ್ಯಾರಭಟೀ ಪುನಃ ।
ರಸೇ ರೌದ್ರೇ ಚ ಭೀಭತ್ಸೇ ವೃತ್ತಿಃ ಸರ್ವತ್ರ ಭಾರತೀ ।

ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ನಿಯಮ ಹೇಳಿಲ್ಲ!

ಹೀಗೆ 'ಆಮುಖ'ದ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಮೇಲೆ 'ಪ್ರಸ್ತಾವಕ'ನು ಬಂದು (ಅವನಿಗೆ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಿ ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ) ಮುಂದಿನ ಆಟದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೇಳಿ ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಈ 'ಕಥಾನುಸಾರ' ಹೇಳುವುದನ್ನು ಭಾಗವತನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಯವನಿಕಾಂತರದಲ್ಲಿ ವೀರರಸದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು, ಅದರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ವಾದಕರು ಶುಷ್ಕ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ. 'ಶುಷ್ಕವಾದನ' ಎಂದರೆ ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ಬಾರಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಭಾಗವತನು ಒಂದು ಭಾಮಿನಿಯನ್ನೋ, ವೃತ್ತವನ್ನೋ ಹೇಳಿ ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ತೆರೆ ಸೀರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾವು ಪೀಠಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆ ಮೇಲೆ ವೇಷಗಳು ಬಂದು ಕ್ರಮದಂತೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಕುಣಿದು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ಪೌರುಷ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದು; ಈ ಪ್ರವೇಶ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾವು 'ಅಬ್ಬರ ತಾಳ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಈ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಹೆಸರು ಎಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ ಆಗಿವೆ. ಭರತ ಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿಯ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ-

ಕುಶೀಲವೈರ್ವ್ಯತ್ಕ್ರಿಯತೇ ನೃತ್ತಾದೌ ತೂರ್ಯ ಘೋಷಣಂ ।
ತದಬ್ಬರಮಿತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶಾರದೈಃ ॥

ಝಂಪಾತಾಳಾನುಸಾರತಃ...
ತತೋ ನಾಟಪದಸ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಯೋಗೇ ರೀತಿರಿಷ್ಯತೇ ॥

ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪ್ರಸಂಗಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟರಾಗ ಜಂಪೆ ತಾಳಪದವೇ ಇರುವುದು. ಪಾತ್ರವು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರವೂ ಜಂಪೆ ತಾಳಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದ ತೆಲುಗು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ : (ಜಂಪಾ ತಾಳಾನುಸಾರಂಗಾ ಜಗದತ್ತಾ ಅನೇ ಅಕ್ಷರಾಲುಚಾತನೇ ತತ್ತಕಾರಮುಂಚೇಯುವಲೆನು-ನಾಟಿರಾಗಾನ ಪದಮು ಪಾಡೇಲಪ್ಪುಡು)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ಸುಕುಮಾರ', 'ಆವಿದ್ಧ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧವೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ 'ಪುಂಸೋ ನೇಪಥ್ಯ ಸಂಯುತಂ ಛೇದ್ಯ ಭೇದ್ಯಾಹವಾತ್ಮಕಂ- ಅಲ್ಪಸ್ತ್ರೀಕಂ- ಸಾತ್ವತ್ಯಾರಭಟೀಯುಕ್ತಂ' ಎಂದೂ 'ಏಷಃ ಪ್ರಯೋಗಃ ಕರ್ತವ್ಯೋದೈತ್ಯದಾನವ ರಾಕ್ಷಸೈಃ । ಉದ್ಧತಾ ಯೇಚ ಪುರುಷಾಃ ಶೌರ್ಯ ವೀರ್ಯ ಬಲಾನ್ವಿತಾಃ' ಎಂದೂ ಹೇಳಿದೆ. (ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ)

ಆಟದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಳಗಗಳೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದಷ್ಟೆ. ಯುದ್ಧವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಟಗಳು ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ. ನಾಟ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಭರತ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೆ ರಚಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂದು ಭರತನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

ಯದ್ದಿವ್ಯ ನಾಯಕಯುತಂ ಕಾವ್ಯಂ ಸಂಗ್ರಾಮಬಂಧವಧಯುಕ್ತಂ ।
ತದ್ಭಾರತೇಷು ವರ್ಷೇ ಕರ್ತವ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಬಂಧೇಷು ॥ *(ಭ. ನಾ.)*

(ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪಾತ್ರವಹಿಸದಿರುವುದೂ ಭರತ ನಾಟ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬಹುದು)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದೆಂದು ಉದಾಹರಿಸಿದ 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ'ಗಳೂ ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು 'ಮಹೇಂದ್ರ ವಿಜಯ'ವೆಂಬ ದೇವಾಸುರ ಯುದ್ಧದ ಇತಿಹಾಸ. ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗವು ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಯೇ ನಡೆದುದು. ಎರಡನೆಯದು ಅಮೃತ ಮಂಥನವೆಂಬ 'ಸಮವಕಾರ'. ಅದ್ಭುತ ಭಯಂಕರ ಉತ್ಪಾತಗಳುಳ್ಳ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಮೂರನೆಯದು ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರವೆಂಬ 'ಡಿಮ'. ಡಿಮವೂ ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರ ವರ್ಜಿತವಾದ ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ. ಅದರ ಲಕ್ಷಣ : "ಯುದ್ಧ ನಿಯುದ್ಧ ಪ್ರಕರಣ... ಮಾಯೇಂದ್ರಜಾಲ ಬಹುಲಃ - ಬಹು ಪುರುಷೋತ್ಥಾನ ಭೇದ ಸಂಯುಕ್ತಃ । ದೇವಾಸುರ ರಾಕ್ಷಸ ಭೂತ ಯಕ್ಷನಾಗಾಶ್ಚ ಪುರುಷಾಃ ಸ್ಯುಃ । ಸಾತ್ವತ್ಯಾರಭಟೀ ವೃತ್ತಿ ಸಂಯುಕ್ತಃ ।" ಹೀಗೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ಉಳಿದುಬಂದುದನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಬೆರಗಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಹೆಮ್ಮೆಪಡಬೇಕು.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಟದ ನಟರು ವೇಷಕಟ್ಟುವ ವಿಧಾನ- ಮೊದಲಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳು ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕೈದು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮುಖದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು, ಬಣ್ಣಗಳು ಸೇರುವ ಸಂದಿನಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಗೆರೆಗಳನ್ನೂ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನೂ

ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಅರ್ಜುನ, ದೇವೇಂದ್ರ, ಕೀಚಕ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಶೃಂಗಾರ ವೇಷಗಳೇ. ಮುಖ್ಯ ವೇಷಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುವ ಸ್ಥಾನ ಭೇದದಿಂದಲೂ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಆಕಾರ ಭೇದದಿಂದಲೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಗುಣ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಚಿತ್ರವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಾಗುವುದೇ ಈ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಮುಖದ ಭಾಗವು ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕಾಣದಂತೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಬೇಕು. ಭರತನು ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ (ವರ್ತನೆ) ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ವರ್ತನಾಚ್ಛಾದಿತಂ ರೂಪಂ ಸ್ವವೇಷಪರಿವರ್ಜಿತಂ ।
ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತೇನ ಜ್ಞೇಯಂ ತತ್ತ್ವಕೃತಿಸ್ಥಿತಂ ॥
ಸ್ವವರ್ಣಮಾತ್ಮನಶ್ಛಾದ್ಯಂ ವರ್ಣಜೈರ್ವೇಷ ಸಂಶ್ರಯೈಃ ।
ಪ್ರಕೃತಿರ್ಯಾಸ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯಾ ತಸ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಮಾಸ್ಥಿತಾ ॥
ವರ್ಣಕೈಶ್ಚೈವ ವೇಷೈಶ್ಚ ಬಾಧಿತಃ ಪುರುಷಸ್ತದಾ ।
ಪರಪ್ರಭಾವಂ ಕುರುತೇ ಯಸ್ಯ ವೇಷಸಮಾಶ್ರಯಂ ॥

ಭಾರತ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ :

ಪುನಶ್ಚ ಭಾರತೇ ವರ್ಷೇ ತಾಂಸ್ತಾನ್ ವರ್ಣಾನ್ನಿಬೋಧತ ।
ರಾಜಾನಃ ಪಂಚವರ್ಣಾಃ ಸ್ಯುಃ ಶ್ಯಾಮೋ ಗೌರಸ್ತಥೈವಚ ॥

ಕೆಂಪು ಹಸುರು ಇನ್ನಿತರ ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳು ಸೇರಿ ಐದು ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ರಾಜವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ದೈತ್ಯ, ದಾನವ, ರಾಕ್ಷಸರುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಆಯಾ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿರು ವಂತಹವೇ ಆಗಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ. ('ರಕ್ತ ಪೀತಸಮಾಯೋಗಾದ್ಗೌರ ಇತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ' ಇತ್ಯಾದಿ.) ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವು ಯಾವ ರಸಭಾವಾಧಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಣವೇ ಆ ವೇಷವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ವರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಶ್ಯಾಮೋ ಭವೇತ್ತು ಶೃಂಗಾರಃ ಸಿತೋ ಹಾಸ್ಯಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ।
ಕಪೋತಃ ಕರುಣಶ್ಚೈವ ರಕ್ತೋ ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥
ಗೌರೋ ವೀರಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಕೃಷ್ಣಶ್ಚಾಪಿ ಭಯಾನಕಃ ।
ನೀಲ ವರ್ಣಸ್ತು ಭೀಭತ್ಸಃ ಪೀತಶ್ಚೈವಾದ್ಭುತಃ ಸ್ಮೃತಃ ॥

ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಸಕ್ಕೆ ಭರತನು ಹೇಳಿದ ವರ್ಣಗಳು. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳ ಕುರಿತು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸದಾ ರೌದ್ರ ರಸಾಧಿಷ್ಠಿತಗಳೆಂದೇ ರೂಪಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ರಸ ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ವೇಷವರ್ಣಗಳು ರೌದ್ರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೆ ಇರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

...ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ದೈತ್ಯರಕ್ಷೋಗಣಾನ್ ಪ್ರತಿ
ಏಕ ಏವ ರಸಸ್ತೇಷಾಂ ಸ್ಥಾಯೀ ರೌದ್ರೋ ದ್ವಿಜೋತ್ತಮಾಃ ॥
ನೇಪಥ್ಯರೌದ್ರೋ ವಿಜ್ಞೇಯಸ್ತ್ವಂಗ ರೌದ್ರಸ್ತಥೈವ ಚ ।
ತಥಾ ಸ್ವಭಾವಜಶ್ಚೈವ ತಿಸ್ರೋ ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥

ಭರತನ ಶೃಂಗಾರ ವೇಷದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬೇರೆ. 'ತತ್ರಶೃಂಗಾರೋನಾಮ ಉಜ್ವಲ ವೇಷಾತ್ಮಕಃ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಾದ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸುಂದರ ವೇಷವೇ ಒಪ್ಪುವಂಥದಲ್ಲವೇ? ನಾನಾ ವಿಧದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಛಾಯೆಯೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ? ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭರತನ ಸಮಾಧಾನವು ಹೀಗಿದೆ :

ಯಥಾ ಗೋತ್ರ ಕುಲೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಪುಂಸಾಂ ನಾಮಾನಿ ತಥೈ ವೈಷಾಂ
ರಸಾನಾಂ ಭಾವಾನಾಂಚ ನಾಟ್ಯಾಶ್ರಿತಾನಾಂ ಚಾರ್ಥಾನಾಂ
ಆಚಾರೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಆಪ್ತೋಪದೇಶ ಸಿದ್ಧಾ ನಿ ನಾಮಾನಿ ಭವಂತಿ ।
ತದೇವಮೇವ ಗುರ್ವಾಚಾರ ಸಿದ್ಧೋ ಹೃದ್ಯೋ ಜಲವೇಷಾತ್ಮ ಕಃ ಶೃಂಗಾರಃ...

ಹಾಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸಾಧಿಷ್ಠಿತವಾದ ರಾಜವೇಷಗಳನ್ನೂ ಐದು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಉಜ್ವಲವಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ರಾಜರ ವೇಷವು ಸದಾ ಸಾಂಗ್ರಾಮಿಕ ವೇಷವಾಗಿರಬೇಕು (ಯುದ್ಧ ಸನ್ನದ್ಧರಾದಂತೆ) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ-

ವೇಷಃ ಸಾಂಗ್ರಾಮಿಕಃ ಕಾರ್ಯಃ...
ವಿಚಿತ್ರ ಶಸ್ತ್ರಕವಚೋ ಬದ್ಧ ತ್ರಾಣೋಧನುರ್ಧರಃ ।
ವಿಚಿತ್ರ ವೇಷಃ ಕರ್ತವ್ಯೋನೃಪಾಣಾಂ ನಿತ್ಯ ಮೇವಚ ॥

('ವಿಚಿತ್ರ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಬಹುವರ್ಣ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ)

ವೇಷಗಳ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು (ಮುಕುಟವೆಂದೂ ಕಿರೀಟದ ಪರ್ಯಾಯನಾಮ) ಭರತನು ಕಿರೀಟ, ಅರ್ಧ ಮುಕುಟ, ಮೌಲಿ, ಶೀರ್ಷಮೌಲಿ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಮಾತ್ಯ, ಕಂಚುಕಿ, ಪುರೋಹಿತ, ಶ್ರೇಷ್ಠಿ (ಸೆಟ್ಟಿ) ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಂಧಪಟ್ಟಾದಿ ವೇಷ್ಟನ (ಮುಂಡಾಸು)ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪುರುಷವೇಷಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನ ಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನೆ ಧರಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವೇ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಬಡಗಲಾಗಿನ ವೇಷ ಗಳಂತೆ ಪಕಡಿ ಸುತ್ತುವ ರೂಢಿಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ರಾಜ ವೇಷಗಳ ಕಿರೀಟದಿಂದ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಮೊಣಕಾಲುಗಳ ವರೆಗೆ ಇಳಿಬಿಡುವ ಕೇಶಭಾರವಿದೆಯಲ್ಲ; ಅದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ- 'ಕೇಶಾನಾಂಚಾತಿ ದೀರ್ಘತ್ವಾತ್ ಸ್ಮೃತಂ ಮುಕುಟಧಾರಿಣಾಂ' ಎಂದಿದೆ. ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳೂ ನಮ್ಮ ಆಟದವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹದನ್ನೇ ಭರತನೂ ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಭೇಂಡ, ಪುಸ್ತ, ಕಿಲಿಂಜ, ಅಭ್ರಪತ್ರ, ಮಧೂಚ್ಛಿಷ್ಟ, ಶುಲ್ಬ, ಲಾಕ್ಷ, ವಸ್ತ್ರ ಇವುಗಳಿಂದ ಕಿರೀಟ, ಆಭರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದೆ. (ಭೇಂಡ = ಬೆಂಡು, ಹೀಲಿ, ಪುಸ್ತ = ತಾಳೆಯ ಮರದ ಗರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಮಾಡಿದ ಓಲೆ ತಟ್ಟಿ, ಕಿಲಿಂಜ = ಬಿದಿರಿನ ದಬ್ಬೆ ಅಥವಾ ಅವುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ತಟ್ಟಿ, ಓಲೆಯ ತಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಕಿಲಿಂಜಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಅಭ್ರಪತ್ರ = ಜೇಗಡೆ, ಬಿಂಕದ ತಗಡು, ಮಧೂಚ್ಛಿಷ್ಟ = ಜೇನುಮಯಣ. ಲಾಕ್ಷ = ಅರಗು. ಶುಲ್ಬ = ದಾರ. (ತಾಮ್ರದ ತಗಡಿಗೂ ಶುಲ್ಬವೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ವರ್ಣತಗಡು) ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊರದ ಆಕಾರದ ದೊಡ್ಡ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದೇ ಆಕಾರದ ಸಣ್ಣದಕ್ಕೆ (ಅರ್ಧ ಮುಕುಟ) 'ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟಿ' ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೇಶಭಾರವು ಆ ಕಿರೀಟಕ್ಕೇ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಬಿದಿರ ದಬ್ಬೆ

ಓಲೆಯ ಗರಿ ಚೆಂಡು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದುಮಾಡುವ ತಟ್ಟಿ ಆದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು.

ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳ ಆಭರಣಗಳೂ ಬಹುಧಾ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವುವೇ. ಉದಾ: ಕರ್ಣಪತ್ರ, ಕರ್ಣಪೂರ = (ಕೆನ್ನೆಪೂ್ವ) ಕರ್ಣಕೀಲಕ = (ಕೇವಗೆ) ಕಟಕ = (ಕೈಕಟ್ಟು), ಚಾಲಕ = (ಚಳಕಿ), ತ್ರಿರಸ = (ತ್ರಿಸರ), ಚತೂರಸ = (ಚತ್ರಾಸು), ಶಿಖಿಪತ್ರ ಎಂಬುದು ಕಿವಿಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕಿರುವ ನವಿಲುಗರಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಬೀಸಣಿಗೆಯಂತಹದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟಿ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟದ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಿವಿಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕುತ್ತುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಕರ್ಣಾಭರಣಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ನಕ್ರತುಂಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳೂ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇವೆ.

ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ಕುಪ್ಪಸ ತೊಡುವುದೂ ಚಲ್ಲಣ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವಿಧಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಾನಾ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ದವಾದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಂತರಂತರವಾಗಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಲೂ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ನೆರಿಗಳನ್ನೂ, 'ಸೋಗೆಬಲ್ಲಿ'ಗಳನ್ನೂ ಇಳಿಬಿಡುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವೇ. ಕಚ್ಛ, ಕಾಶ, ಕಾಸೆ ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಸರು. ವೀರ ವೇಷಗಳು ಹೀಗೆ ವಸ್ತ್ರ ಸುತ್ತಿ ನೆರಿಗೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ವೀರಗಾಸೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬಡಗಲಾಗಿನ ವೇಷಗಳು ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿ ವಸ್ತ್ರ ಉಡುವುದಕ್ಕೆ 'ಕಚ್ಚೆ' 'ಕಾಶ'ವೆಂದು ಹೆಸರಲ್ಲ. ಇಳಿಯ ಬಿಡುವ ವಸ್ತ್ರದ ನೆರಿ ಅಥವಾ ವಸ್ತ್ರದ ತುದಿಗೇ ಕಚ್ಛವೆಂದು ಹೆಸರು. ಕಾಲಿಗೆ ಸುತ್ತುವುದಕ್ಕಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ :

(ಸಂಸ್ಕೃತ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕಚ್ಛದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡಿರಿ)

ಅಥ ಕಾಶವಿಧಿಃ

ಉಪರ್ಯೇಕೇನಃ ವಸ್ತ್ರೇಣ ತದಧೋಸ್ತತಃ ಪದ್ಯೈಃ।
ನೀಲಪೀತಹರಿದ್ರಕ್ತಶುಕ್ಲೈಸ್ತುಲಿತರೂಪಕೈಃ॥
ಸಂಯುಕ್ತಂ ಪಂಚಭಿರ್ವರ್ಣೈರ್ಯಥಾರುಚಿ ಯಥಾಕ್ರಮಂ।
ವೇಷಾಣ್ಯೇನಂ ಪಾರ್ಥಿವಾನಾಂ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧಾನ್ಯಥಾಪಿಚ

(ಭರತ ಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿ ಮತ್ತು ಭರತಾರ್ಣವ) ಮುಂದಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ಇಳಿಬಿಡುವ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾದ ಕಚ್ಚೆಮುನ್ನಿಗೆ 'ವರ್ತನಿಕಾ' ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೆಸರು. ಅದರ ಅಪಭ್ರಂಶವಾದ 'ಒತ್ತೆನಾಕ್' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿದೆ.

ಕುಪ್ಪಸಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದೂ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ ಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ತಥಾ ಸಂಚಿಂತ್ಯ ಭರತಃ ಕೂರ್ಪಾಸಂ ಪಂಚಧಾಕರೋತ್।
ಜಘನಾಂತಂಚೋರುಮಧ್ಯಂ ಜಾನ್ವಂತಂ ಮಧ್ಯಜಾನುಕಂ॥
ಆಗುಲ್ಫಾತ್ತು ಪುರೋವಸ್ತ್ರಂ ಕಿಂಕಿಣೀಚರ್ಮಸಂಯುತಂ...
ಸಕಂಚುಕಂ ಸಾಚಲನಂ ಚೈವ ಕೂರ್ಪಾಸಕಸ್ತಮಃ॥ (ಭ. ಕ. ಮಂ.)

ಕೂರ್ಪಾಸಕ್ಕೆ 'ದಗಲೆ' ಎಂದೂ 'ಚಲನ'ಕ್ಕೆ ಚಲ್ಲಣವೆಂದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊಣಕಾಲಿಂದ ಕೆಳಭಾಗಕ್ಕೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಚರ್ಮದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟುವುದೂ ಸರಿಯಷ್ಟೆ?

ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನಕೊಡಬೇಕೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಭಾವಾಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ನಾನಾವಸ್ಥಾಃ ಪ್ರಕೃತಯಃ ಪೂರ್ವನೇಪಥ್ಯ ಸಾಧಿತಾಃ I
ಅಂಗಾದಿಭಿರಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಪಗಚ್ಛಂತ್ಯ ಯತ್ನತಃ II
ತತ್ರಕಾರ್ಯಃ ಪ್ರಯತ್ನಸ್ತು ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ಶುಭಮಿಚ್ಛತಾ II
ತಸ್ಮಿನ್ ಯತ್ನಸ್ತು ಕರ್ತವ್ಯೋ ನೇಪಥ್ಯೇ ಶುಭಮಿಚ್ಛತಾ II

'ಸಮಸ್ತಾಭಿನಯ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಸ್ಯ ಭಿತ್ತಿಸ್ಥಾನ ಮಾಹಾರ್ಯಂ' ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ಆಟದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಲ್ಲದ ದೇಶೀಯವಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯದವೂ ಕೆಲವಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭುಜಕೀರ್ತಿ (ದಂಬೆ) "ಕೊರಳಾರ"ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಎದೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಅರ್ಧ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷ. ಮೌಲಿ (ಪೂಂಬೆ ಕಿರೀಟ)ಯ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಯಾಕಾರದಂತಿರುವ ಎರಡು ರೆಕ್ಕೆಗಳು, ಕೆಲವೊಂದು ಚೌಕಾಕಾರದ ಜಿಂಕದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿ ನಡುವಿನಿಂದ ಇಳಿಬಿಡುವ 'ಮಾರ್ಮಾಲೆ'ಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಯಾವ ಶಿಲ್ಪ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣದಿರುವ ಯಾವ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಡದ ಈ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳು ಯಾವ ಮೂಲದಿಂದ ಪರಂಪರಾಗತವಾದುವು ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಧಾರ ವಿಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ವಿಸ್ತಾರ ಭಯದಿಂದ ಆ ಕುರಿತು ಪ್ರಕೃತ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯತ್ರ ಯಥಾವಕಾಶ ವಿಚಾರಿಸೋಣ.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಕುಣಿತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನೋಡೋಣ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಆಟದ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತವು ನಾನಾ ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಆಯಾಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ನೃತ್ತವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಪುರುಷವೇಷ ಗಳೂ ನೃತ್ತಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಸುಳಿದು ಮತ್ತೆ ನಾನಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಲಾಗ ಹಾಕುತ್ತವೆ. ದೊಡ್ಡ ಲಾಗ, ಗುತ್ತಿನಲಾಗ, ತಿರುಗು ಲಾಗ, ಅಂತರಲಾಗ, ಅಡ್ಡಲಾಗ ಹೀಗೆ ಲಾಗನೃತ್ತಗಳು ಹಲವು ವಿಧ. ನಿಂತಲ್ಲೆ ಬೊಗರಿಯಂತೆ ಗರಗರ ಚಕ್ರಸುತ್ತು ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ಎಡಕ್ಕೂ ಬಲಕ್ಕೂ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ತಿರುಗು ಲಾಗದಲ್ಲಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸುತ್ತುತ್ತವೆ. ಆ ತಿರುಗು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧ ನಿತ್ತು ಮತ್ತೆ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಆಕುಂಚಿಸಿ ಪುನಃ ಜಿಗಿಜಿಗಿದು ಲಾಗಹಾಕುತ್ತವೆ. ರಂಗಮಧ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ರಂಗದ ಪರಿಧಿಯ ವರೆಗೆ 'ಒರ್ಮೈಲಾಗ'ದಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು ಪುನಃ ಅದೇ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಹಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು, ಅಷ್ಟದಿಕ್ಕಿಗೂ ಚಕ್ರದ ಅರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಅದೇ ಗತಿಯನ್ನು ಆವರ್ತಿಸಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಾಗದ ಗತಿಯೂ ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕೊಂಡೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳ ಕ್ರಮ. ಹೀಗೆ ಅಗಲಿಸುವ ಅಂತರವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರು

ತ್ತದೆ. ಗತಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಜ್ಜೆಯಿಂದ ಹಜ್ಜೆಗೆ ಇರುವ ದೂರದಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನತ್ವವಿದೆ. ಈ ನರ್ತನದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾಣಬೇಕಲ್ಲದೆ ಹೇಳಿ ತಿಳಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಕ್ರಮಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣವೂ, ಹೆಸರೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಅದೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥ ವಾಗಬಹುದು. ಈ ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಅದು ಒಳಪಡದು. ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದೇವತಾವೇಷಗಳೂ, ರಾಜವೇಷಗಳೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗೇಣುಗಳಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅಗಲಿಸಿಡಬೇಕೆಂದೂ ಮಧ್ಯಮ ವೇಷಗಳ ಕಾಲುಗಳು ಎರಡು ಗೇಣು ಅಂತರದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದೂ ನೀಚಪಾತ್ರ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಕಾಲುಗಳು ಗೇಣಗಲದಲ್ಲಿರ ಬೇಕೆಂದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮ.

ಚತುಸ್ತಾಲಸ್ತು ದೇವಾನಾಂ ಪಾರ್ಥಿವಾನಾಂ ತಥೈವ ಚ ।
ದ್ವಿತಾಲಶ್ಚೈವ ಮಧ್ಯಾನಾಂ ತಾಲಃ ಸ್ತ್ರೀನೀಚಸಂಗಿನಾಂ ॥

ತಾಲವೆಂದರೆ ಕೈ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿದಾಗ ಹೆಬ್ಬೆರಳಿನ ತುದಿಯಿಂದ ನಡುಬೆರಳ ತುದಿವರೆಗಿರುವಷ್ಟು ಉದ್ದಳತೆ. ಗತಿಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಜ್ಜೆಯಿಂದ ಹಜ್ಜೆಗಿರುವ ದೂರವೂ, ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಮೇಲಿನ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, ಎರಡು, ಒಂದು ಕಲೆಗಳಷ್ಟಿರ ಬೇಕೆಂದಿದೆ. ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲು ಬೇಕಾಗು ವಷ್ಟು ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಿತ ಚತುರ್ಗುಣಿತವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆಯೆ ಯುದ್ಧಾದಿ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೂ ವಿಧಿ ಇದೆ.

ಸ್ವಭಾವೈರುತ್ತಮಗತೌ ಕಾರ್ಯಾ ಜಾನುಕಟೀಸಮಂ ॥
ಯುದ್ಧ ಚಾರೀ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಜಾನುಸ್ತನಸಮಂ ಭವೇತ್ ॥ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರದ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ಸುತ್ತಾಡ ಬೇಕೆಂಬುದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅನೇನ ಚಾರೀಯೋಗೇನ ಪರಿಕ್ರಮ್ಯ ಚತುರ್ದಿಶಂ ।
ಬಾಹ್ಯಭ್ರಮರಕಂ ಚೈವ ರಂಗಕೋಣೇ ಪ್ರಸಾರಯೇತ್ ॥

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷವೂ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವ ತನಕ ಅದರ ಗತಿ ಪ್ರಚಾರಗಳೂ ಸ್ವಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಪೌರುಷ ಪ್ರದರ್ಶನಾದಿ ನೃತ್ತಲೀಲೆಗಳೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿದೆ.

ಯಾ ಯಸ್ಯ ಲೀಲಾ ನಿಯತಾಗತಿಶ್ಚ ರಂಗ ಪ್ರವಿಷ್ಟಸ್ಯ ವಿಧಾನತಸ್ತು ।
ತಾಮೇವ ಕುರ್ಯಾತ್ತು ವಿಮುಕ್ತಸತ್ತ್ವೋ ಯಾವನ್ನರಂಗಾತ್ಪ್ರತಿ ನಿಃಸೃತಃ ಸಃ ॥
(*ಭ. ನಾ.*)

ತಿರುಗಿ ಹಾರುವುದಕ್ಕೆ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ'ವೆಂದೂ, ನಿಂತಲ್ಲೆ ಚಕ್ರದಂತೆ ತಿರುಗು ವುದಕ್ಕೆ (ಚಕ್ರಸುತ್ತು) 'ಭ್ರಮರೀ' ಎಂದೂ, ಪ್ರದಕ್ಷಿಣವಾಗಿ ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ 'ಅಂತರ್ಭ್ರಮರೀ' ಎಂದೂ ಅಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಯದಕ್ಕೆ 'ಬಾಹ್ಯಭ್ರಮರೀ' ಎಂದೂ, ಮೇಲಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಹಾರಿ ಕೆಳಬೀಳುವಾಗ ಕುಕ್ಕುಟಾಸನದಲ್ಲಿ ನೆಲಮುಟ್ಟಿ, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಜಿಗಿದು ತಿರುಗಿ

ಹಾರುವುದಕ್ಕೆ 'ಕರಸ್ಪರ್ಶಾಲಗಭ್ರಮರೀ' ಎಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಹೆಸರುಗಳು. ಅಭಿಮನ್ಯು, ವೃಷಸೇನಾದಿ ಪುಂಡುವೇಷಗಳು ಈ 'ಕರಸ್ಪರ್ಶಾಲಗ ಭ್ರಮರಿ'ಯಿಂದ ಯುದ್ಧಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ತಿರುಗುಲಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ನಿತ್ತು ನಿತ್ತು ಹಾರಿ ಸುತ್ತುವುದಕ್ಕೆ 'ಸ್ಕಂಧ ಭ್ರಾಂತ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ('ಭ್ರಾಂತ್ವಾ ತಿಷ್ಠೇತ್ಪ್ರತಿದಿಶಂ ಸ್ಕಂಧಭ್ರಾಂತಂ ತದಾ ಬುಧೈಃ') ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ'ಕ್ಕೆ ನಾವು 'ದೊಡ್ಡ ಲಾಗ'ವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಧ್ವಾಡಲಾಗ ನೃತ್ತ'ವೆಂದೇ ಹೇಳಿದೆ. ನರ್ತನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆವು. ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ವಿಚಾರ. ಸಾಮವೇದವೇ ಮೂಲವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಇರುವ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಮೂಲತಃ ಗೀತ ವಾದ್ಯ ನೃತ್ತಗಳು ಸಂಗತವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಈ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅನೇಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭರತನು ಅತ್ಯುಕ್ತಾ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಾ, ಮಧ್ಯಾ ಗಾಯತ್ರ್ಯಾದಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾನಾ ವಿಧ ವೃತ್ತ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಲಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದುವುಗಳನ್ನು ಧ್ರುವ ಪದ ಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಜ್ಯವಾದ ಗೀತಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದನು-

ಗಾಂಧರ್ವಂ ಯನ್ಮಯಾ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಸ್ವರತಾಲಪದಾತ್ಮಕಂ ।
ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು ಸ್ವರತಾಲಾನುಭಾವಕಂ ॥
ಯತ್ಕಿಂಚಿದಕ್ಷರಕೃತಂ ತತ್ಸರ್ವಂ ಪದಸಂಜ್ಞಿತಂ ।
ಅತಾಲಂ ಚ ಸತಾಲಂ ಚ ದ್ವಿಪ್ರಕಾರಂ ಚ ತದ್ಭವೇತ್ ॥
ಸತಾಲಂ ಚ ಧ್ರುವಾರ್ಥೇಷು ನಿಬದ್ಧಂ ತಚ್ಚ ವೈ ಸ್ಮೃತಂ । (ಭ. ನಾ.)

ಈ ಧ್ರುವಪದಗಳ ಗಾನಕ್ರಮವು ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಾಶ್ರಿತವಾದ ಅಷ್ಟಾದಶ ಜಾತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟುವಾಗಿ 'ಯತ್ಕಿಂಚಿದ್ಗೀಯತೇ ಲೋಕೇ ತತ್ಸರ್ವಂ ಜಾತಿಷು ಸ್ಥಿತಂ' ಎಂಬಂತೆ ಭರತನ ಧ್ರುವ ಪದಗಳು 'ಗಾಂಧರ್ವ' (ಜಾತಿಗಾನ)ವೆಂದು ಹೆಸರು ಗೊಂಡುವು. ಮತಂಗನು ತನ್ನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ರೂಢಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗಾನಕ್ರಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಭಿನ್ನಜಾತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಾನುಸಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಆಯಾ ಜಾತಿಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಂಥವುಗಳನ್ನು ನೈಕಭೇದ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾತಿಜನ್ಯರಾಗಗಳೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತತ್ತದ್ದೇಶನಾಮಸೂಚಕವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಗಾಂಧರ್ವಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ 'ಧ್ರುವಪದಗಳ' ಬದಲು ದೇಶ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಏಲೆ'ಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು 'ಏಲಾಪದ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ರೂಢಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕೈಲಾ, ದ್ರವಿಡೈಲಾ, ಆಂಧ್ರೈಲಾ ಇತ್ಯಾದಿ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಸ್ವರತಾಲಪದಾತ್ಮಕವಾದ 'ಗಾಂಧರ್ವ'ವನ್ನು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ 'ದೇಶಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದನು. ಅದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವು 'ಬೃಹದ್ದೇಶೀ' ಎಂದಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಮತಂಗನ ಮತಾನು ಸಾರವಾಗಿಯೆ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದೇಶದ ನಾನಾ ಭಾಗಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿದ್ದ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾಗಿದ್ದ ದೇಶೀಯಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ದೇಶಿ'ಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಆ ದೇಶೀರಾಗಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಾಕ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ' 'ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ' ಎಂದು ದ್ವಿಧಾ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದನು. ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಭಿನ್ನದೇಶೀಯ ಏಲಾಪದಗಳನ್ನೂ, ಏಲೆಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಸ್ಖಲಿತವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಛಂದೋಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನ

ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ನವೀನ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಸಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ 'ಗಾಂಧರ್ವಂ ಮಾರ್ಗಃ ಗಾನಂ ದೇಶೀ' ಎಂದು ಸಾರಿದನು. ಚಿರಪರ್ಯುಷಿತವಾದ ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹಿಂದುಳಿಸಿ ದೇಶೀಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾನವನ್ನೇ ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಂದು ಗಾನಕ್ಕೂ 'ದೇಶಿ'ಗೂ ಭಿನ್ನತ್ವವಿಲ್ಲವೆಂದನು. ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ಏಲಾದಿಃ ಶುದ್ಧ ಇತ್ಯುಕ್ತೋ ಧ್ರುವಾದಿಃ ಸಾಲಗೋ ಮತಃ' ಎಂದು ಲೋಕರೂಢಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಎರಡು ಭೇದಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿದನು. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಮಾಡಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಹತ್ವಕ್ಕೂ, ಸಮಗ್ರ ಭಾರತ ವರ್ಷದ ನಾನಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೂ ವಿದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದಲೂ ಬಹುಧಾ ಭಿನ್ನ ವಾಗಿದ್ದ ದೇಶೀಯ ಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೂ ಬಿಡದಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಅವನ ಮಹಾ ಸಾಹಸಕ್ಕೂ ಅವನ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಬುದ್ಧಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ಅವನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಯಾರೂ ಚಿರಗಾಗಬೇಕು. ಅವನನ್ನು ನಾದ ವೇದದ ವ್ಯಾಸನೆಂದು ಕರೆದರೂ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಅವನೇ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು, 'ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಧಾನಂ ಖಲು ಶಾಸ್ತ್ರ ಮೇತತ್' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣ ಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆಯೆ ಅವನ ಉತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನತಮವಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಎಂಬುದು. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮೂಲಾಧಾರ ವೆಂದೆನ್ನಲಾಗುವ ಗ್ರಂಥವಿದು. ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಕೃತ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಆತನು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳೂ ಜನ್ಯರಾಗ ಗಳೂ ಆತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ತದನಂತರ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆತನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದವರು. ಆ ರೂಢಿಯೇ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ, ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ, ರಾಗದ ಹೆಸರುಗಳೂ, ಪ್ರಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಇಂದಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದುವು. ಆದ್ಯ ನರಹರಿದಾಸರಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ತಾಳಪಾಕಂ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥ, ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ, ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತ ಮುಂತಾದವರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಊಹಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಅಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಇಂದು ಕಣ್ಮರೆಯಾದಂತಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ತಂದೆಯಾದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಮತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ಪೂರ್ವ

ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮತಾನುಸಾರವಾಗಿರುವುದೆಂದೇ ಅವನ ಅಭಿಮತ. ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಪುಂಡರೀಕ ರಾಮಾಮಾತ್ಯರ ರಾಗಲಕ್ಷಣ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಾದಿ ನಿರ್ಣಯಗಳೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮತಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಗಳಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯು ಮೇಲಿನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಲಕ್ಷಣಾನುಸಾರವಾದ ಪೂರ್ವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯ. ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಕಂಠದಿಂದ ಕಂಠಕ್ಕೆ ಬಂದುಳಿದ ಆದರ್ಶ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸುಶಾರೀರವುಳ್ಳ ಅನುಭವಸ್ಥ ರಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಯಸ್ಥರಾದ ಕೆಲವುಂದಿ ಈಗಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ಸಂಗೀತಜ್ಞರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಿವಿಯಾರೆ ಕೇಳಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಯೆ ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕಲ್ಲದೆ ಬರೆದು ತಿಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯವಿದಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈಗ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಸಂಗೀತಜ್ಞರ ಸಹಾಯದಿಂದಲೂ ನನಗಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅಲ್ಪ ಅಭ್ಯಾಸ ಪರಿಚಯಗಳಿಂದಲೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದಲೂ, ಹೆಸರಾಂತ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಂದಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಯಥಾಮತಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಈ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಬಹುದೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ವಿಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗ ಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ ಅವುಗಳ ಹೆಸರಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಜನ್ಯಗಳೆಂದು ಹೇಳುವ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರಿರುವುದಾದರೂ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಮೇಳ ಕರ್ತರಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವವೇ ಹೆಚ್ಚು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಹಂಸಧ್ವನಿ' ರಾಗವೂ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಹಳೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ, ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳೂ, ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳೂ, ಷಾಡವ ಔಡವರಾಗಗಳ ವರ್ಜ್ಯಾವರ್ಜ್ಯ ಸ್ವರಗಳೂ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ಪ್ರಭೃತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ 'ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿ'ಯೇ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆ ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೂ ಬಹುಧಾ ಭಿನ್ನತ್ವವಿದೆ.

ಉದಾ :

೧. ಆಹೇರಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಈಗ ಸಂಗೀತದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಹನ್ನೆರಡೂ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಹೇರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪಂಚಶ್ರುತಿ (ಚತುಃಶ್ರುತಿ) ಋಷಭ, ಸಾಧಾರಣ ಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧ

ಮಧ್ಯಮ, ಶುದ್ಧ ಧೈವತ, ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದಗಳುಳ್ಳ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗವಾಗಿಯೆ ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಈ ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ತನ್ನ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ೨೧ನೆಯ ಕೀರವಾಣಿಗೆ ಸರಿಯಾದುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

೨. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಭೈರವಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ.

೩. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಧೈವತದ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ.

೪. ಪಂಚಮವರ್ಜ್ಯವಾದ ತೋಡಿ ರಾಗವೇ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದು.

೫. ಈಗ ಸಂಗೀತದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ 'ಮಾರವಿ' ಎಂಬ ರಾಗವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ವೀರ ರೌದ್ರರಸಸಂದರ್ಭದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ರಾಗದ ನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ. ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನು ತನ್ನ 'ರಾಗಮಾಲಾ' ಮತ್ತು 'ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ' ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ-

ಮಾಲವಗೌಡರಾಗದಜನ್ಯ-

ಸಾಂಶಗ್ರಹಾಂತಾ ರಿಧ ವರ್ಜಿತಾ ಚ ನಿರೂಪ್ಯತೇ ಮಾರವಿಕಾ
ಚಂದ್ರಾಸ್ಯಾದೀರ್ಘ ಕೇಶೀ ಅನಿಲಗತಿನಿಗಾ ಸತ್ತ್ರಿಕಾ ಸ್ತಾಂಧಾ ಭ್ಯಾಂ
ಹೇಮಾಭಾ ದೀರ್ಘರೂಪಾ ಬಹು ವಿಧ ಕುಸುಮೈ ಭೂಷಿತಾ ದಕ್ತ ನೇತ್ರಾ
ಮಾವಾದಸ್ಯಾಗ್ರಜಾತಾ ಮೃಗಶಿಶುನಯನಾ ರಕ್ತ ವಸ್ತ್ರಂ ದಧಾನಾ
ಜೋಷದ್ಧಾ ಸ್ಯಾಸ್ತು ವಂತೀ ಯುಧಿ ನೃಪತಿಗಣಾನ್ ಮಾರವೀ ಸಾ ಸದೈವ ||

ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ- 'ದೀರ್ಘಕೇಶೀ- ರಕ್ತವಸ್ತ್ರಂ ದಧಾನಾ- ಈಷದ್ಧಾಸ್ಯಾಸ್ತುವಂತೀ ಯುಧಿ ನೃಪತಿಗಣಾನ್ ಮಾರವೀ ಸಾ ಸದೈವ' ಎಂದ ಅವನ ಲಕ್ಷಣಪ್ರಕಾರವೇ ರಿಧ ವರ್ಜಿತವಾಗಿಯೂ ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಕಲಿ ನಿಷಾದಗಳುಳ್ಳ ಔಡವರಾಗವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯತಾರ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಅದರ ಸಂಚಾರ.

೬. ೧೫ನೇ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗವಾದ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ ರಾಗಕ್ಕೆ ಪುಂಡರೀಕ ರಾಮಾಮಾತ್ಯರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗೌಳ, ಮಾಳವಗೌಳ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಗೌಳವೆಂದೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮತಾನುಸಾರ 'ಗುರ್ಜರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದ್ದುದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ 'ಗೌಳ' 'ಗುರ್ಜರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೇ ಆ ರಾಗಕ್ಕಿರುವುದಾಗಿದೆ.

೭. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾಟಿರಾಗದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಋಷಭಧೈವತಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಿಯ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಔಡವರಾಗವಾಗಿ ಅದು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಸೋಮನಾಥ ಮತದಲ್ಲಿ ನಾಟಿರಾಗವು ರಿಧ ವರ್ಜ್ಯವೆಂದೂ ಅದು ಗುರ್ಜರೀರಾಗ ಜನ್ಯವೆಂದೂ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

೮. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧನ್ಯಾಸಿ ರಾಗವು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಮತಾನುಸಾರವಾಗಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ರಿಧ ವರ್ಜ್ಯವಾದ ಔಡವರಾಗವಾಗಿದೆ. ಅದು ಶ್ರೀರಾಗ ಜನ್ಯ. ಈ ಪ್ರಕಾರ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತ್ರಿಸ್ಥಾಯಿಗಳ ಸಂಚಾರ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ವಕ್ರದೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದು ಕಂಡರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಣ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯು ಪೂರ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಶುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರದು. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಹ ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಥಮ ಪಾದದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನುಚ್ಚರಿಸಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಮುಗಿತಾಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ನಮ್ಮ ಕ್ರಮವೂ ಏಲಾಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ. ಮುಗಿತಾಯದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಗತ್ತುಗಳೂ 'ಖಂಡಣಾಂತೇ ಕಲಾಸಯೇತ್' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಧಿಯ ಲಕ್ಷಣದಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯರಚನೆಯೂ 'ಶುದ್ಧ-ಸಾಲಗ'ಗಳೆಂಬ ಏಲಾದಿ ಮತ್ತು ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ತಾಳದ ಪದವನ್ನು ಇಂತಿಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದಿರುವ ನಿಯಮ. ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇತರ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ-ತ್ರಿವುಡೆ, ಭೈರವಿ- ಜಂಪೆ, ಕೇತಾರಗೌಳ-ಜಂಪೆ, ಕಾಂಬೋಜಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ, ಭೈರವಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ, ಮಾರವಿ- ಏಕತಾಳ, ದ್ವಿಜಾವಂತಿ-ಜಂಪೆ, ತೋಡಿ-ಆದಿತಾಳ, ಕೇತಾರಗೌಳ-ಅಷ್ಟತಾಳ, ಶಂಕರಾಭರಣ-ಪಂಚಘಾತ ಮಟ್ಟೆ, ಆಹೇರಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ, ತೋಡಿ-ಪಂಚಘಾತ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಂಧಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ರಾಗ ನಿರ್ದೇಶವಿದೆ. ಆ ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿ ಯಾವುದೇ ಬಂಧವನ್ನು ಐಚ್ಛಿಕರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಕೂಡದು. ಮತ್ತು ಇಂತಹ ರಸಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಾಗ ತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂದಿರುವ ನಿಯಮವೂ ಸಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದುದಾಗಿದೆ. ಇತರ 'ಮಟ್ಟುಗಳ' ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಯಾಗಲಿ, ಗಾನಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಈ ನಿಯಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಪರಿಮಿತ ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳ ಈ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ತಾಳಭೇದಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಂತಿರುವುವಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಘಾತಗಳೂ, ಸಶಬ್ದನಿಃಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳೂ, ಕ್ರಿಯಾನಂತರ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ರೂಪವಾದ ಲಯಗಳೂ, ಗುರುಲಘುದ್ರುತಗಳ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಪ್ರಾಕ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ತಾಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಪಂಚಘಾತ', 'ಪಂಚಘಾತ ಮಟ್ಟೆ' ಎಂಬೆರಡು ಪ್ರಾಕ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಾಳಗಳಿವೆ. ಲಿಪಿಕಾರರ ಪ್ರಾಮಾದಿಕ ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾನಜನ್ಯ ದೋಷಗಳಿಂದ ಈ ಹೆಸರುಗಳು 'ಪಂಚಘಾತಿ, ಪಂಚಾಗತಿ, ಪಂಚಗತಿ, ಪಂಚಾಗತಿ ಮಟ್ಟೆ' ಎಂಬ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ 'ರಾಗ ಪಂಚಾಗತಿ ತಾಳ-ಮಟ್ಟೆ' ಎಂದೂ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದುಂಟು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪಂಚಾಗತಿ ಎಂಬುದೊಂದು ರಾಗವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಭ್ರಮಿಸುವಂತಾಗಿದೆ.

ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಪಂಚಘಾತ', 'ಪಂಚ ಘಾತ ಮಟ್ಟೆ'ಗಳೆಂಬ ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ತಾಳಗಳ ನಿರ್ದೇಶವಿದೆ.

ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದ ಕವಿಯು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ರಾಗ ತಾಳ ಚಿಂತಾಮಣಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪಂಚಘಾತ ಮಟ್ಟೆ ತಾಳದ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ.

ನಾಲು ಗುದ್ರುತಮುಲು ಲಘುವುನು ।
ಮೂಲಿಕಗಾ ಪಂಚಘಾತಮಠ್ಯಾಹ್ವಯಸ ।
ತ್ತಾಳ ಮುನ ಮೂಡು ಮಾತ್ರಲು ।
ಕೀಲಿತ ಮಗು ರಾಮಭೂಪ - ಕೀರ್ತಿಕಲಾಪ ॥ (0000I)

ಪಂಚಘಾತ ತಾಳದ ಲಕ್ಷಣವು ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಜೀವದ್ವಯಂ ಭವೇದ್ಯತ್ರ ನಗಣಶ್ಚ ವಿರಾಮವಾನ್ ।
ಇತಿವಾ ಪಂಚಘಾತ ಸ್ಯಾಲ್ಲ ಯ ತ್ರಿತಯ ಸಂಯುತಃ ॥ (SSIII)

ಮಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಲೇಖನದ ವಿಸ್ತಾರವು ಸಂಪಾದಕರು ಸೂಚಿಸಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತಿದೆ.

ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೂಲಂಕಷ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದರಿಂದಾದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ಈಗ ಹೇಳಿರುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ; ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರಕೃತ ದಿಙ್ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಿದಂತಾಯಿತು ಅಷ್ಟೆ. ಹೇಳಿದಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳಿಗಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರಗಳನ್ನೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಯಲು ನನಗೆ ಒದಗಿದ ಕಾಲಾವಕಾಶವು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದುದರಿಂದ ಹಿಂದೆ ಓದಿ ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಾಗದಿದ್ದುದರಿಂದ ಉದ್ಧೃತ ಶ್ಲೋಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋಕ ಸಂಖ್ಯೆ, ಪುಟ ಸಂಖ್ಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿ ವಾಚಕರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡದಿರುವುದನ್ನು ವಾಚಕರು ದಯೆಯಿಂದ ಮನ್ನಿಸಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ವಿನಯದಿಂದ ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

ಆಧರಿಸಿದ ಗ್ರಂಥಗಳು :

೧) ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
(ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಮೂಲ ಮಾತ್ರವಿರುವ ಪ್ರತಿ)

೨) ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಸವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಗಾಯಕವಾಡದ ಪ್ರತಿ)

೩) ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ (ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಹಿತ)

೪) ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ (ಮದ್ರಾಸು ಗವರ್ನಮೆಂಟಿನಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದುದು)

೫) ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ (ಮುದ್ರಿತ ಮದ್ರಾಸು ಪ್ರತಿ)

೬) ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ (ಮುದ್ರಿತ ತಂಜಾವೂರು ಪ್ರತಿ)
೭) ಭರತ ಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿ (ಮುದ್ರಿತ)
೮) ಮತಂಗ ಮುನಿಯ ಬೃಹದ್ದೇಶೀ (ಮುದ್ರಿತ)
೯) ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ರಾಗಮಾಲಾ (ಮುದ್ರಿತ)
೧೦) ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ (ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ,
ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಎಕಾಡಮಿ, ಮೈಸೂರು)
೧೧) ಸದ್ರಾಗ ಚಂದ್ರೋದಯ (ಹಸ್ತಪ್ರತಿ, ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಾಡಮಿ, ಮೈಸೂರು)
೧೨) ಭರತಾರ್ಣವ (ಮುದ್ರಿತ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ
ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು)
೧೩) ರಾಗತಾಳ ಚಿಂತಾಮಣಿ (ಮುದ್ರಿತ)
೧೪) ತಾಳ ದಶಪ್ರಾಣದೀಪಿಕಾ (ತೆಲುಗು, ಮುದ್ರಿತ)

ವಿದ್ವನ್ಮಾನಸವಾಸಾಯ ಗಂತುಂ ಪಾಥೇಯಮಸ್ತು ನಃ

ಇತಿ ಶಿವಂ

(ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾರಂಗ, ಉಡುಪಿ, ಹದಿನೈದನೆಯ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ ೧೯೬೫.)

ಯಕ್ಷಗಾನ - ತೆಂಕಮಟ್ಟು

ಘಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ದಶಾವತಾರ ಆಟವು' ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು, ಅದರ ಮೊದಲ ಸ್ವರೂಪ ಯಾವುದು- ತೆಂಕಮಟ್ಟೋ, ಬಡಗ ಮಟ್ಟೋ? ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೋ, ಜಾನಪದವೋ? ಮೂಲ ಪ್ರವರ್ತಕನು ಯಾರು?- ಎಂಬ ವಿಚಾರ.

ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರತೀತಿ ಇರುವಂತೆ, ಕುಂಬಳೆಯ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಚಿಸಿ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೂತ್ತುಕ್ಕಳಿಗಳಂತೆಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ದಶಾವತಾರ ಆಟ'ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದವನು; ಹಾಗೂ ಮೊದಲ ಆ 'ದಶಾವತಾರ ಮೇಳವು' ಕುಂಬಳೆಯ ಕಣಿಪುರ ಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹೊರಟದ್ದಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಶತಕಾರಂಭದಿಂದಲೇ, ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಲೇಖನ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಶೇಷರಾದ ಕೆಲವರ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು :

ತುಳುನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಗಣ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ದಿ। ಬಡಕಜ್ಜೆಲು ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ತಾವು ರಚಿಸಿದ "ತುಳು ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ" ಯಕ್ಷಗಾನ ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ- "ಈ ಯಚ್ಚಗಾನೊಣ್ಪನಾವು ನಮ್ಮ ತುಳುನಾಡ್‌ಡೇ ಪಿರಾಕ್‌ಡ್ ಆ ಕಣಿಪುರತ ಕಿಟ್ಣದೇವೆರೆ ದೇವಸ್ತಾನದ ಪಾಟಾಳಿ ಪರ್ವದಿಮಗೆ ಸುಬ್ಬಾಡ್ ಉದಿಯಾದ್ ಇತ್ತ್ ಐನ್ ಪಿಂದಿನ ಮಾತೆರೆ ಮುಗತಾಮರೆಡ್‌ಲಾ ಆಯ ಪುದಾರ್ ಪುಟ್ಟುಂದೆ ಇದ್ದಿ. ಅಂಚಾನಗ ಆಯೆನೇ ಈ ಕಲೆನ್ ಮೂಳ್ ಉಂಡುಮಾಳ್ತಿ ಜೆಮ್ಮೆರ್ಂದ್‌ಂಡ ದಾನೆ ಕುಂದು?... ಅತ್ತಂದೆ ಆಯುಗ್ ಕನಡದಾತೆ ತುಳುಟು ಪಿರಿತಿ ಇತ್ತ್‌ಂಡ್‌ಂದ್ ಪಣಿಯೆರೆ ಕಣಿಪುರತ ಕಿಟ್ಣದೇವೆರೆ ಗುರ್ತ ದೀದ್ ಆಯೆ ಮಳ್ತಿನ ಏತೇತೋ ತುಳು ಕೀರ್ತನೆಲು ಇತ್ತ್ ಅನೇಕ ಜನ ತುಳುವೆರೆ ಬಾಯಿಡ್ ತೂವೆರೆ ತಿಕ್ಕುಂಡು. ಎಚ್ಚದಾಯೆ? ೧೯೦೫ನೆ ಇಸವಿಡ್ ಕಾರ್ಲದ ವೆಂಕಟ್ರಮಣ ದೇವೆರೆ ಮಲ್ಲದೀಪದಾನಿ ಮಣ್ಣಗೋಪುರದಳ್ಪ ಒರಿ ಕೈಕಾರ್ ಸಮುದಂತೆ ನಟ್ಟುಮಾಸ್ಯೆ ಗುರ್ಜಡಿತ್ತಿನ ದೇವೆರೆನ್ ತೂವೊಂದು ಕೈಮುಗಿದ್ ಪಂಡೊಂಡಿತ್ತಿನ 'ನಾಣೆಂಕ್ ಗತಿಯೇರ್ ಪಣ್‌ಲೇ ರಂಗಯ್ಯ, ಕಾಣಿಕೆ ಈರೆಗ್ ಎನ ಮನಸಯ್ಯ... ಕಣ್ವಾಪುರೊಂತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಧ್ಯಾನೊ' ಈ ಪದಕುಳೇನ್ ಕೇಂಡಿನಾಗ ಇತ್ತಲ ಎನ ಮೈ ಚುಂಗರಿದ್ ಕಣಸೀರ್ ಉರ್ಕುಂಡು".

ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗೆ: "ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ತುಳುನಾಡಿನ ಕಣಿಪುರದ ಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪಾಟಾಳಿಯಾಗಿದ್ದ ಪಾರ್ವತಿಯ ಮಗ ಸುಬ್ಬನಿಂದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಸರ್ವರ ಬಾಯಿಂದಲೂ ಆತನ ಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ. ಆತನಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಷ್ಟೇ ಆದರ ತುಳುವಿನಲ್ಲೂ ಇತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆತನು ಕಣಿಪುರದ ಕೃಷ್ಣದೇವನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಅದೆಷ್ಟೋ ತುಳು

ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತುಳುಜನರ ಬಾಯಿಂದ ಈಗಲೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚೇಕೆ, ಕಳೆದ ೧೯೦೫ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಕಳದ ದೀಪೋತ್ಸವದಂದು ಭಿಕ್ಷುಕನೊಬ್ಬನು ದೇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸುಬ್ಬನ ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ನನಗೆ ರೋಮಾಂಚ ವಾಯಿತು.'' (ಈ ಗ್ರಂಥವು ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ದಿ| ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ಕನ್ನಡ ಮನೆಮಾತಾಗಿರುವ ಕೋಟ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು; ಉಡುಪಿ ತಾಲೂಕಿನ ಪೊಳಲಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದವರು).

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದ ದಿ| ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯನೆಂಬುವರು ೧೯೨೫ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದ ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ'' ಎಂಬ ಪದ್ಯಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ- (ಇವರು ಪುತ್ತೂರಿನವರು, ಈ ಗ್ರಂಥವೂ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ).

.............ಮಧ್ಯಗತಿ |
ಹೊಂದಲಿನ್ನೂರು ವರ್ಷದ ಹಿಂತೆ ಪುಟ್ಟಿದಂ ಕಣಿಪುರದಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಂ ||
...... ದ್ರಾಕ್ಷಾಪಾಕರೀತಿಯಿಂ ರಚಿಸಿರ್ದ
ಸಲ್ಲಲಿತವಾಗಿ ರಾಮಾಯಣವ ಲೋಕೋಪಕಾರಕೆಂದತಿ ಮುದದೊಳು ||
ಒರೆವವತಿ ಯೋಗ್ಯವಹ ಗಾಯಕ ಮೃದಂಗಜತಿ |
ವರ ರಸಂಗಳ ಭೇದ ಕಾಲಾಸ ನಿಯಮುವದು |
ಕರವೊಪ್ಪೆ ರಾಗ ತಾಳಚ್ಛಾಯೆ ನರ್ತಿಸುವ ಹಾವಭಾವ ವಿಲಾಸವ ||
ನೆರೆ ಭೂರಿ ವೇಷಭೂಷಣದಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಿ |
ಮೆರೆವಾ ದಶಾವತಾರದ ನಿಯಮುವರಿಯುವಡೆ |
ಸರಸಶಾಸ್ತ್ರವಿದೆನಿಪ ಶ್ರೀ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವ ರಚಿಸಿದಂ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ||

ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ದಿ| ದಾಮೋದರ ಪುಣಿಂಚತ್ತಾಯ ಎಂಬ ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ''ಕುಂಬಳಸೀಮೆತ ಚರಿತ್ರೆ''ಯೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ-

ಕಣಿಪುರೊಂಟು ಕೃಷ್ಣ ನಿಕೇ ತನೋ ಸೋ |
ಜುಣು ಶರಧಿ ತಡಿಟ್ ಶೃಂಗಾರೊ ||
ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಟ್ ಯಕ್ಷಗಾನೊನು |
ತ್ಪನ್ನಮಾಂತ್ ತಾಳಮೇಳೊಂತ ||
ನಿರ್ಣಯ ಬರೇಯಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಯನ |
ಜನ್ಮಭೂಮಿ ಮೂಳಾದ್ಯೊಂತ || ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ತಾಳಮೇಳಗಳ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯು ಕೃಷ್ಣದೇವಸ್ಥಾನವಿರುವ ಕಣಿಪುರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಬೆಳ್ತಂಗಡಿಯವರಾದ ದಿ| ಕವಿಭೂಷಣ ಕೆ. ಪಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ 'ರಾಣಾರಾಜಸಿಂಹ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ- ''ಕುಂಬಳೆಯ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ'ನೆಂಬ ಕವಿಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದ ಮೂಲಪುರುಷನು; ಈತನು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸೂತ್ರರೂಪದಂತಿರುವ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿ ವಿರಚಿಸಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಲ್ಮೀಕಿ'ಯೆಂದು

ಬಿರುದಾಂಕಿತನಾಗಿದ್ದನು. ಈತನ ನಂತರ ಇವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಮೂಲ್ಕಿಯ ವೆಂಕಣ್ಣಕವಿ. ಗೆರಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ, ಮಟ್ಟಿ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭು ಮೊದಲಾದ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಕವಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವರು... ಕಥಕಳಿಯೆಂದು ಮಲಬಾರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆತನಿಂದ ವಿರಚಿತ ವಾದ 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ವೇ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿರುವ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಮೂಲಸೂತ್ರದ ಮಾತೃಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ'' ಎಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ದಿ| ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಮದ್ರಾಸ್ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ- ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಬ್ಬಿಗನೂ, ಗುರುವೂ, ಆಚಾರ್ಯನೂ ಆದ ಪಾರ್ವತಿಯ ಮಗ ಸುಬ್ಬನೇ ಎಂದರೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ವಿನಾ ಅನ್ಯನಲ್ಲವೆಂದು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಿಷ್ಪೃಷ್ಟವಿರುತ್ತದೆ. ಆತನು ಪಾಟಾಳಿಗಳ ಮನೆತನ ದವನಾಗಿದ್ದನು. ಆತನು ಕುಂಬಳೆಯ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದ ನೆಂದೂ ಲೋಕವಾದವಿದೆ. ೧೮೦೯ರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸವಾಸಿಗಳಾದ ಕುಂಬಳೆ ರಾಯಪ್ಪ ನಾಯಕರು ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆತನೂ ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ತಿರುವಾಂಕೋಡು ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದನೆಂದೂ, ತಾನು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕೂತ್ತೂಕಳಿಗಳ ಬಗೆಯವೇ ಆದ ವೇಷಗಳನ್ನು ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯಿಸಿದನು ಎಂಬ ಪ್ರವಾದವಿದೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಆತನು ಬರೆದಿದ್ದನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ'' ಎಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಮಂಗಳೂರಿನವರಾದ ದಿ| ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಆತನ ಹಾಗೂ ಆತನ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರ.

ಆತನ ಕುಟುಂಬದವರೆನ್ನಲಾದ ಕುಂಬಳೆ ಊರಿನ ನಾರಂಪಾಡಿಯೆಂಬಲ್ಲಿರುವ ಪಾಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಮಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ರಾಮಯ್ಯ ನವರು ಈಗ ಹತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುಖತಃ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರ ಹೀಗಿದೆ: ''ಸುಬ್ಬನು ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಆತನು ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿದ ಓಲೆಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೆಂದೂ, ಚುಟ್ಟಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದನೆಂದೂ, ನಾಟ್ಯ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದೂ ಹಿರಿಯರ ಹೇಳಿಕೆ ಇದೆ. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ ಐರಾವತಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಅವನ ತಮ್ಮನೊಬ್ಬನು ಹನುಮಂತನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಟ್ಟವನೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯಿದ್ದುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹನುಮಂತನ ವೇಷಕ್ಕಾಗಿ ಅನಂತಶಯನದ ಅರಸರಿಂದ ಆತನು ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದನಂತೆ. ಆ ಕೂತ್ತುಕುಳಿಯಲ್ಲೂ ಸುಬ್ಬನು ಭಾಗವತ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನೆಂದೂ ಹಿರಿಯರ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ.''

ಕರ್ನಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆಯ ಕಣಿಪುರದವ ನೆಂದೂ ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವಿಯೆಂದು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ನಮ್ಮ ರಾಮಾಯಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಾತಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂಬುದು ಪೂರ್ವರಂಗಸಹಿತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಆ ನಾಂದೀ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದೆ ಕಥಾರಂಭವಾಗುವುದೆಂದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಆ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಮೊದಮೊರ ವಿಘ್ನೇಶನ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡದೆ ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಯಾವತ್ತೂ ಆಟದ ಮೇಳದವರು ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಬಡಗಮಟ್ಟು ಎಂಬ ಭೇದವಿರುವುದು ವೇಷರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕುಣಿತದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ; ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ನಾಂದೀ ವಿಧಿಗಳು ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯತಕ್ಕವು. 'ಮತ್ಸ್ಯಕೂರ್ಮವರಾಹಶ್ಚ ನಾರಸಿಂಹಶ್ಚ ವಾಮನಃ......' ಎಂಬ ದಶಾವತಾರ ಶ್ಲೋಕ ದಿಂದಲೇ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಆರಂಭವಾಗುವುದು, ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದೂ ದಶಾವತಾರಮಂಗಳ ಗೀತದಲ್ಲಿ. ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಕುಣಿಸುವ 'ದಶಾವತಾರ ಕೋಲಾಟ', 'ಅವತಾರಸಂವಾದ' ಎಂಬ ಪದ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವುದು ಹೊರತು ಹತ್ತೂ ಅವತಾರದ ಕಥೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ 'ದಶಾವತಾರ ಆಟ'ದ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥ ವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ, ದಶಾವತಾರ ಆಟವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದ ಮೊದಲ ಕೃತಿಗಳು ಇವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇತರ ಹಲವಾರು ಕವಿಗಳ ನೂರಾರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ದೇವಿದಾಸ, ವಿಷ್ಣು ವಾರಂಬಳ್ಳಿ, ನಾಗಪ್ಪಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ನಾಲ್ಕಾರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಿದ್ದರೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬನೂ ರಾಮಾಯಣದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಈ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳು ಆ ಮೊದಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿರ ಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಚಾರದಿಂದ ಅವು ಮೊದಲ ಕೃತಿಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಸಿದ್ಧ ವಾಗುವುದು. ಹೇಗೆಂದರೆ- ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನು "ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗತಾಳ ವಿಧದಿಂ ರಾಮಾಯಣಂ ಪೇಳ್ವುದ" ಎಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಿಂದ, ಇಂತಹ ಪದ್ಯಬಂಧಕ್ಕೆ ಇಂತಹದೇ ರಾಗತಾಳಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ಯಾವುದೊಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳೂ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ- 'ಭೈರವಿ ಜಂಪೆ'ಯ ಬಂಧ; ಬೇರೆ 'ಕಾಂಬೋಜಿ-ಜಂಪೆ'ಯದು ಬೇರೆ. ಕೇದಾರಗೌಳ ಜಂಪೆತಾಳದ ಪದ್ಯರಚನೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ. ಹೀಗೆಯೇ, 'ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ-ತ್ರಿವುಡೆ', 'ಮಧ್ಯಮಾವತಿ-ತ್ರಿವುಡೆ', 'ಕಾಂಬೋಜಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ', 'ಭೈರವಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ', 'ತೋಡಿ-ಅಷ್ಟತಾಳ', 'ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ-ಅಷ್ಟತಾಳ', 'ಮಾರವಿ-ಏಕತಾಳ', 'ಶಂಕರಾ ಭರಣ-ಏಕತಾಳ', 'ಶಂಕರಾಭರಣ-ಮಟ್ಟೆತಾಳ', 'ಮಾರವಿ-ಮಟ್ಟೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದೊಂದು

ರಾಗತಾಳಗಳು ಒಂದೊಂದು ಬಂಧಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದವು. ಯಾವುದೇ ಬಂಧವನ್ನು, ಅದಕ್ಕಿರುವ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಇಂತಹ ರಸಭಾವಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂಥ ಬಂಧಗಳನ್ನೇ ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವನ್ನೂ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಬಂಧಕ್ಕೂ ರಾಗತಾಳಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ರಸಭಾವಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ನಿಯತವಾದ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದೆಂಬುದು ವಿಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು, ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದ್ಯ ರಚನೆಗಳಿಗೆ- ಇವುಗಳಿಗೆ ಧ್ರುವಪದಗಳು ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಧ್ರುವಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದೇ (ಆಕೃತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ) ನಿಯಮವನ್ನು ವಿಧಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಾನು ಧ್ರುವಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ :

..................ಯಥಾ ಸ್ಥಾನರಸಾಶ್ರಯಾಃ।
ಧ್ರುವಾವರ್ಣಾಹ್ಯಲಂಕಾರಾ ಯತಯಃ ಪಾಣಯೋಲಯಾಃ।
ಧ್ರುವಮನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂದ್ಧಾ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾತ್ ಧ್ರುವಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ।

ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ ರಾಗರಚನೆ, ಪಾಣಿಲಯಗಳೆಂದರೆ ತಾಳಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕಾಲಭೇದಗಳು. ಇವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಧ್ರುವಾಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿಯತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. (ಭರತನ ಈ ಧ್ರುವಾ ವಿಧಾನದ ಕುರಿತು, ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. ನಿಲಯದ "ಮಾನಸವಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ" ಸಂ. ೧, ಸಂಚಿಕೆ ೨ರಲ್ಲಿರುವ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು).

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಈ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಮೂಲ ಕೃತಿಯಾದ "ರಾಮನಾಟ್ಟಂ" ಪ್ರಬಂಧದ ಆದರ್ಶದಿಂದಲೆ ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಅವೇ ರಾಗ, ಅವೇ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಎಷ್ಟೋ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ದ್ವಿಪ್ರತಿ ಎಂಬಂತೆ ಅನುವಾದಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೆ, ಎಂಟು ಸಂಧಿಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಅದೇ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳಿಂದ ಎಂಟು ದಿನದ ಆಟಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಎಂಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಮೊದಲಿನ ನನ್ನ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಪ್ರಕೃತ ದಿಙ್ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಆ ಕಥಕಳಿರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕೆಲವೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಗಳಾದ ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು :

ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ

ಕಥಕಳಿ : **ನೃಪತೇಮ । ಹಾಭಾಗ । ದಶರಥ । ನೃಪತೇ ॥ ಪ ॥**
ಪುತ್ರಕಾ । ಮೇಷ್ಟಿ ಚೆ । ಯ್ಯುಕೊಂಡಿ । ದಾನೀಂ ।
ಅತ್ರನಿ । ನ್ಮನೋರಥಂ । ಸಾಧಿಕ್ಕು । ಮಲ್ಲೊ ।
ಪುತ್ರರ್ ನಾ । ಲು ಪೇರುಂಡಾ । ಪುಂ ನಿನ । ಕ್ಕುದನೆ ।
ಚಿತ್ತಪೀಡ । ಯೆನ್ನಿಯೆ । ಸ್ವೈರ ಮಾಯ್ । ವಾಳಾಂ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ನೃಪತೇಮ । ಹಾಭಾಗ । ದಶರಥ । ನೃಪತೇ ॥ ಪ ॥
ಪುತ್ರಕಾ । ಮೇಷ್ಟಿಯ । ನೀನು ಮಾ । ಡಿದರಿಂದ ।
ಇತ್ತ ನಿ । ನ್ನಯ ಮನೋ । ರಥ ಸಿದ್ಧಿ । ಸಿತು ।
ಪುತ್ರರು । ನಾಲ್ವರು । ದಿಸುವರು । ಲಾಲಿಸು ।
ಚಿತ್ತ ಚಂ । ಚಲ ಬಿಟ್ಟು । ಸುಖವಾಗಿ । ಬಾಳು ॥

ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ
(ದಶರಥ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಸಂವಾದ)

ಕಥಕಳಿ : ತನ್ನಿಡಾಮಿ । ದೆನ್ನುರಚ್ಚು । ಪಿನ್ನೆ ಇಲ್ಲ । ಎನ್ನು ಚೊಲ್ಲಿಲ್ ।
ಧನ್ಯಶೀಲ । ಧರ್ಮದ್ರೋಹ । ವನ್ನು ಪೋಮ । ಹೋ- ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಮುನ್ನ ಕೊಡುವೆ । ನೆಂದು ಹೇಳಿ । ಇನ್ನು ಇಲ್ಲ । ವೆಂದೆನ್ನಲು ।
ಧನ್ಯಶೀಲ । ಧರ್ಮದ್ರೋಹ । ಬರುವುದಲ್ಲ । ಯ್ಯ- ॥

ಕಥಕಳಿ : ತನಯನೇಷ । ರಾಮಚಂದ್ರ । ನತಿ ಕಿಶೋರ । ಮನುಜನಲ್ಲ ।
ಅರುಣವಂಶ । ತಿಲಕ ಬಾಲ । ತರಣಿಸದೃಶ । ಲಕ್ಷ್ಮಣ ।
ವಿರವಿ ನೋಡು । ರಾಮ ನೋಡು । ಕೂಡೆ ಪೋಕ । ನೀ ॥
ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮ । ಣರುಂ ಞಾನುಂ । ಪೋಗುನ್ನು ನೃ । ಪ- ॥ ಪ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ತನುಜನಾದ । ರಾಮಚಂದ್ರ । ಮನುಜನೆಂದು । ಭಾವಿಸದಿರು ।
ಅರುಣವಂಶ । ತಿಲಕ ಬಾಲ । ತರಣಿಸದೃಶ । ಲಕ್ಷ್ಮಣಾಂಕ ।
ಹಿರಿಯ ರಾಮ । ಚಂದ್ರನೊಡನೆ । ತೆರಳಬೇಕೆ । ಲೈ- ॥
ರಾಜ, ರಾಮ । ಲಕ್ಷ್ಮಣರನು । ಕೊಂಡು ಪೋಪೆ । ನೈ ॥ ಪ ॥

ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ
(ಕೈಕೆ-ಮಂಥರೆಯರ ಸಂವಾದ)

ಕಥಕಳಿ : ಸಖಿ ನೀ ಚೊ । ನ್ನದು ಕೇಟ್ಟು । ಸಕಲವು । ಮರಿಂಞಿ ಞಾನ್ ।
ಸಹಿಯಾಯಿ । ತೊಟ್ಟುಂತನ್ನೆ । ಸಂತತಂ ಚಿಂ । ತಿಕ್ಕುಂ ತೋರುಂ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಸಖಿ ನೀ ಪೇ । ಳಿದ ಮಾತು । ಸಕಲವು । ಲೇಸಾಯ್ತು ।
ಯುಕುತಿ ಏ । ನಿದಕಿನ್ನು । ಎನ್ನೊಳ್ ಪೇಳು । ಕಂಡುದನ್ನು ॥

ಕಥಕಳಿ : ಕಿಂತು ಕಾಂತನ್ । ಮುನ್ನ ತವ । ತನ್ನುವಲ್ಲೊ । ರಂಡು ವರಂ ।
ಎಂದಿನಿನ್ನು । ಶೇದಿಕ್ಕುನ್ನು । ಇನ್ನ ದಿನೇ । ಚೋದಿಚ್ಚಾಲ್ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಹಿಂದೆ ಮೆಚ್ಚಿ । ನಿನಗೆ ಆನ । ರೇಂದ್ರ ಕೊಟ್ಟ । ಮಾತೆರಡ ।
ಇಂದು ಕೇಳು । ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ । ಮುಂದೆ ಪೇಳು । ಕಾರ್ಯ ಬಾಲೆ ॥

ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ಭಯಪಟ್ಟು ರಾಮನೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು

ಕಥಕಳಿ : ರಾತ್ರಿಂಚರ । ನಾಥನಾಯೊ । ರುತ್ತನುಂಡ । ವನುತನ್ನೆ ।
ಮಸ್ತಕಂಗ । ಳುಂ ಪತ್ತುಂಡು । ಪೋಲ್ ಅ । ದುಂ ಕೂಡಾದೆ ।
ಹಸ್ತಂಗಳಿ । ರು ಪತ್ತುಂಡು । ಪೋಲ್ ಅ । ವನ್ ಲೋಕಾನಾಂ ।
ಅತ್ತಲ್‌ವರು । ತ್ತುನ್ನು ಪೋಲ್ ಸ ದಾ - ಈ । ವಿಪಿನೇ ।
ಆವಾಸಂ । ದುಷ್ಕರಂ ಪ । ರಂ- ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ರಾತ್ರಿಂಚರ । ನಾಥನಾಗಿ । ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಖಳ । ನಿರುವಂತೆ ।
ಮಸ್ತಕಗ । ಳು ಹತ್ತುಂಟಂ । ತೆ-ಆ । ಮೇಲವಗೆ ।
ಹಸ್ತಗ । ಳಿಪ್ಪತ್ತು ಉಂಟಂ । ತೆ-ಹೆ । ಣ್ಣುಗಳೆಂಬ ।
ಪಿತ್ತ ತಲೆ । ಗೇರಿಹುದಂ । ತೆ-ಈ । ವಿಪಿನದೊ ।
ಳಿರುವುದು । ಕಷ್ಟ ರಾಘು । ವ ॥

ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಯುದ್ಧ ಸಂದರ್ಭ

ಕಥಕಳಿ : ವಿಶ್ವನಾಯ । ಕ- । ನಿಂಡೆ ವಾಕ್ಕ । ನೆ- ।
ವಿಶ್ವ ಸಿಚ್ಚು । ಞಾನ್- । ಪೋರಿನೆಯ್ಕ । ಯಾಲ್- ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ವಿಶ್ವನಾಯ । ಕ- । ನಿನ್ನ ವಾಕ್ಯ । ವ- ।
ವಿಶ್ವಾಸವೆಂ । ದು- । ನಂಬಿದೆನಿಂ । ದು- ॥

ಕಥಕಳಿ : ಎನ್ನ ವೈರಿ । ತನ್- । ಮುನ್ನಿಲಾಕ್ಕಿ । ನೀ- ।
ನಿನ್ನು ಸ್ವೈರ । ಮಾಯ್- । ಚೆನ್ನು ನನ್ನ । ಹೋ- ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಎನ್ನ ವೈರಿ । ಯ- ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ । ನೀ- ।
ನಿಂದೆ ಸುಮ್ಮ । ನೇ- । ಕಂಡೆ ಚೆನ್ನ । ಸೆ- ॥

ಕಥಕಳಿ : ವಾಲಿತನ್ನೆ । ಯುಂ- । ನಿನ್ನೆಯುಂ ಕಂ । ಡಾಲ್- ।
ಆಳು ಭೇದ । ಮಾಯ್ । ತೋಸುನ್ನಿಲ್ಲ । ಹೋ- ।

ಯಕ್ಷಗಾನ : ವಾಲಿಯು ನಿ । ನ್ನ- । ಕಾಣಲಿರ್ವ । ರ- ।
ಆಳು ಭೇದ । ವ- । ಅರಿಯದಾದೆ । ನು- ॥

ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ವಿರಹದಿಂದ ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಮನ ಮಾತು

ಕಥಕಳಿ : ಸಹಜ ಸೌಮಿತ್ರೇ । ಮಿಹಿರನಂಜ ಸಾ ।
ದಹನರಶ್ಮಿಯಾಲ್ । ಗಗನೇ ಕಾಣುನ್ನು ।
ಉಡಲಿಲೇರೆಯುಂ । ಚೂಡು ತೋನುನ್ನು ।
ವಿಟಪಿ ಮೂಲತ್ತಿಲ್ । ರಘುಡಿತಿ ಪೋಕನಾಂ ।

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಕಡು ಕಮಲಸಖ ಕಿರಣ । ಸುಡುತಿದೆ ಮೈಯಾವರಣ ।
ಗಿಡಮರನ ತಂಪಿನೊಳು । ಇಡು ಎನ್ನ ಮಮ ಸಹಜ ॥

ಕಥಕಳಿ : ರಘುಪತೇ ವಿಭೋ । ರಜನಿಯಿಲಹೋ ।
ರವಿಯುದಿಕ್ಕು ಮೋ । ರುಚಿರ ಭಾಷಣ ।

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಇರಳು ಮೂಡುವನೇ । ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರನ ।
ಕಿರಣವಲ್ಲವೇ । ನೋಡು ಅಣ್ಣಯ್ಯ ॥

ಉಂಗುರಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಾವಣನ ಮಾತು

ಕಥಕಳಿ : ಈರೇಳು ಮಾ । ರುಕರತ್ತಾಲ್ । ಆರಾನ್ನಿನ್ನೆ । ಪೂಣ್ಮಾನ್ ।
ಪಾರಂ ಕೊದಿ । ಯುಂ ಜುಂಡಲ್ಲೊ । ನಾರೀರತ್ನ । ಮೇ- ।

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಇಪ್ಪತ್ತು ತೋ । ಳಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ । ನಪ್ಪಿಕೊಂಬುದಕ್ಕೆ- ।
ಅಲ್ಪ ಮನ । ಸಲ್ಲ ಕೇಳೆ । ಕರ್ಪೂರ ಸು । ಗಂಧಿ ॥

ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜನ ಕಥಕಳಿ ಪದ್ಯಗಳ ಛಾಯಾನುವಾದವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಹಜವಲ್ಲದ ಕೆಲವೊಂದು ವೃತ್ತಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಸುಬ್ಬನು ಅದರಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರದ ಇದೊಂದು ವೃತ್ತವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ :

ಕಥಕಳಿ : ದಶರಥನರಪಾಲನ್ ತಾನ್ ಚೊನ್ನದು ಕೇಟ್ಟ ಶೇಷಂ ।
ವಿಚಲಿತತರುಶೈಲಾಂತಂ ಲೋಲ ಭೂಮಂಡಲಂ ತಂ ।
ಅರುಣವದನರಶ್ಮಿಯುತಂ ಪ್ರೋಜ್ವಲದ್ವಹ್ನಿರೂಪಂ ।
ಕುಶಿಕಸುತ ಮುನೀಶನ್ ಕೋಪಮುಂಪೂಂಡು ಚೊನ್ನಾನ್ ।

ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯ : ದಶರಥನರಪಾಲಂ ತಾ ಪೇಳ್ದುದಂ ಕೇಳುತಾಗ ।
ಎಸೆವರುಣಮುಖಾಕ್ರಾಂತಂ ತತ್ಸಭಾಮಧ್ಯದೊಳಗೆ ।
ಉಸಿರಿಡುತಂ ಭುಗಿಭುಗಿಲೆಂದಾಚಾರ್ಯನನ್ನೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ।
ಕುಶಿಕಜನತಿ ಕೋಪಾರೂಢನಾಗಿಯುಂ ಪೇಳ್ದಂ ॥

ವಾಲಿಸಂಹಾರ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಇಂತಹದೇ ವೃತ್ತ

ರಘುವರನ ಸಹಸವನ್ನ ಕಂಡು ಸುಗ್ರೀವ ತನ್ನ ।
ಅಗಣಿತದ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಆಗಲೇ ಎದ್ದು ಬಂದ ।
ನಗತರುವಾಯುಧಗಳಲಿ ಬಂದು ಕಿಷ್ಕಿಂಧೆಯಲ್ಲಿ ।
ಅಗರಜ ಬಾರೆನೆ ಕೇಳಿ ಆಗಲೇ ಬಂದ ವಾಲಿ ॥

ಇವು ಮೂಲತಃ ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ 'ಅರುಶೀರಡಿ ಆಶಿರಿಯ ವಿರುತ್ತ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬರಾಮಾಯಣವನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಈ ವೃತ್ತಗಳ ಗಣನಿಯಮಗಳನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಶಿಥಿಲಗೊಳಿಸಿ ತನ್ನ 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಮಲೆಯಾಳದಲ್ಲಿ 'ಭಾಷಾವೃತ್ತ'ಗಳನ್ನು ತಾಳಕ್ಕೊಪ್ಪಿಸಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದುದ ರಿಂದ ಹೀಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಶಿಥಿಲಗೊಳಿಸುವುದು ಅಲ್ಲಿ ದೋಷವಲ್ಲ. ಮಲೆಯಾಳದ ಛಂದೋನಿಯಮವೇ ಹಾಗಿದೆ :

ಭಾಷಾಗಾನ ವಿಶೇಷಂಗಳೀಷದಿಲ್ಲಕ್ಷರಕ್ರಮಂ ।
ಘೋಷಿಕ್ಕುಂ ಮಾತ್ರಗಳ್ಕಿಲ್ಲೀ ವಿಶೇಷಂ ತಾಳರೀತಿ ಪೋಲ್ ॥ (*ಕೇರಳಕೌಮುದಿ*)

ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳಿಗೂ ರಾಗ ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ. ಆತನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತಾದಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನು- ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಛಂದೋಭಂಗವನ್ನು- ಕಾಣಬಹುದು.

ಉದಾ :

ಇತ್ಥಂ ತಲ್ಕಾಂತ ಚೊಲ್ಲುಂ ಮೊಳಿಕಳದರಿಕೆ ಕೇಟ್ಟುಪದನ್ ಪಂಕ್ತಿ ಕಂಠನ್ ।
ವಕ್ರಂ ತಾಳ್ತಿಟ್ಟು, ಪೋಯ್ತು ನಿಜಭವನಮುತ್ತಿಚಿತ್ತ ಜಾತ್ಯಾರ್ ಸಮೇತಃ ।
ಭೂಮಿಪಾಲಾಧಿ ಪಂದ್ರೆ ದೇವಿಮಾರ್ ಪೀಡೆಯೆಲ್ಲಾಂ ।
ಮಾಮುನಿವಾಕ್ಕಿನಾಲ್ಲೆ ಶಾಂತಮಾಕ್ಕಿತ್ತದಾನೀಂ । ಇತ್ಯಾದಿ. (*ವಿಚ್ಛಿನ್ನಾಭಿಷೇಕಂ*)

(ಅಡಿಗೆರೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿದ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಗಣನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಶೈಥಿಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಉದಾ :

ಧಾತ್ರೀಗುತ್ತಮ ಕಣ್ವನಾಮಪುರದೀ ನಿಂತಿರ್ದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ।
ಎಂದಾ ರಾಯನ ಮಾತ ಕೇಳ್ದು ನೃಪತೀ ಸಂದೇಹಮಂ ಮಾಡುತ।
ತಾರಾದೇವಿ ವಿವೇಕದಿಂದ ತವೆದೂ ತತ್ಕಾಂತಗಿಂತೆಂದಳು। - ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೋಷವೆಂದೆನಿಸಲ್ಪಡುವಂಥವೂ ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಗೆ ಸಹಜವಾದುವೂ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ :

'ತ' ಕಾರಕ್ಕೆ 'ದ' ಕಾರ, 'ಲ' ಕಾರಗಳನ್ನೂ, 'ಪ' ಕಾರಕ್ಕೆ 'ಬ' ಕಾರ, 'ವ' ಕಾರಗಳನ್ನೂ; 'ಹ' ಕಾರಕ್ಕೆ 'ಯ', 'ವ', 'ಗ' ಕಾರಗಳನ್ನು 'ಲ' ಕಾರಕ್ಕೆ 'ನ' ಕಾರ, 'ಟ' ಕಾರಕ್ಕೆ 'ಡ' ಕಾರ, 'ಶ' ಕಾರ 'ಕ್ಷ' ಕಾರಗಳಿಗೆ 'ಚ' ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಾಸಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆತನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವತ್ರ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಮಣಿಪ್ರವಾಳ ಶೈಲಿಯ ಆ ಮಲೆಯಾಳ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ :

ಮನ್ನರಾಧಿಪತಿ, ವಾನವಾಧಿಪ (ದೇವತೆಗಳ ಅರಸು), ಮಾನಿನಿ ಮಾರ್ಮಾಲೇ, ನಂದಿಪೂರದನೆ, ತಳಿರ್ಪದಯುಗೆ, ಮಾಮುನಿಪ, ಮಲರ್ಬಾಣ, ಧೈರ್ಯ ಮಾನಿ, ಆಳುಭೇದ, ವಾಸಿಪಂಥ, ಅತಿಚೆನ್ನು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹೆಚ್ಚೇಕೆ ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಸ್ತುತಿವೃತ್ತಗಳನ್ನೇ ಸುಬ್ಬನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ವೃತ್ತಗಳಿರುವ ಹಳೆಯ ಓಲೆಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಗ್ರಂಥಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಆ ವೃತ್ತಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಮದಗಜವದನಂ ತಂ ವಿಘ್ನವಿಚ್ಛೇದದಕ್ಷಂ।
ಸರಸಿಜಭವಜಾಯಾಂ ಭಾರತೀಂ ಸೋಮಮೀಶಂ।
ನಿಶಿಚರಕುಲಕಾಲಂ ರಾಘವಂ ಜಾನಕೀಂ ಚ।
ಪ್ರತಿದಿನಮತಿ ಭಕ್ತ್ಯಾ ನೌಮಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಮಾರ್ಯಂ॥

ಪ್ರಾಪ್ತಾನಂತಘನಶ್ರಿಯಃ ಪ್ರಿಯತಮ ಶ್ರೀರೋಹಿಣೀಜನ್ಮನೋ।
ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾವರ ವೀರಕೇರಳ ವಿಭೋರಾಜ್ಞಃ ಸ್ವಸೋಃ ಸೂನುನಾ।
ಶಿಷ್ಯೇಣ ಪ್ರವರೇಣ ಶಂಕರಕವೇ ರಾಮಾಯಣಂ ತನ್ಯತೇ।
ಕಾರುಣ್ಯೇನ ಕಥಾಗುಣೇನ ಕವಯಃ ಕುರ್ವಂತು ತಾಂ ಕರ್ಣಯೋಃ॥

ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವೃತ್ತಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸುಬ್ಬನು ಕಥಕಳಿಯ ಗುರುವಾದ ಆ ರಾಜನಿಗೂ, ಆತನ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೂ ಗೌರವವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಉದ್ಧೃತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು :

''ವರದ ರಘುಕುಲ ಕಾಲ ವಾರಣಧ್ವಂಸಿ ವರವಂಚಿ ಬಾಲಕ ವೀರಕೇರಳ ವಿಭುಸ್ತುತ'' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವೂ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಮಂಗಳಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನು ''ಹರಿಹರವಿಧಿನುತ ಅಮರಪೂಜಿತ ಹೇ ವಾಮನರೂಪ'' ಎಂದು ಮೊದಲಾಗುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯವೂ ಕಥಕಳಿಯ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿರುವಂಥಾದ್ದು. ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕಥಕಳಿಯ ಸುಧಾರಕನೂ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕೇರಳದ 'ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ತಂಬುರಾನ್' ರಾಜನು ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಈ ಪದ್ಯವು ಕಥಕಳಿಯ 'ತೋಡಯ ಮಂಗಲ'ದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯ 'ಶರಣು ತಿರುವಗ್ರಶಾಲಿ ವಾಹಿನಿ...' ಎಂಬ ಅನ್ನಪೂರ್ಣಾ ಸ್ತುತಿಯೂ ತಿರುವಾಂಕೂಕೋಡಿನ ಅನ್ನಪೂರ್ಣೇಶ್ವರಿಯ ಕುರಿತಾಗಿರುವುದೆಂದೆಣಿಸಬಹುದು. (ತಿರುವಗ್ರ = ತಿರುವನ್ ಕೋಡು)

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ತಮಿಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಮಾಧವ ಗೊಲ್ಲ ಭಾಮೆಯರ ವಿರಹ ವಿನೋದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಮಾತು :

ಕಿರುಜಡೆಯ ಮುಕುಟಧಾರೀ । ಕೃಷ್ಣ ಕೌಸ್ತುಭಹಾರೀ ।
ತುರುಗಳನು ಕಾವ ದೇವ । ತೋರಸ್ಯಾಕೀಗ ರೂಪ ।
ಮುರಳಿಯಾ ಧ್ವನಿಯ ಕೇಳಿ । ಮಾರುಕೊಂಡಿರ್ದೆ ಬಾಳಿ ।
ಗರುಡನಾ ಹೆಗಲನೇರಿ । ಬಾರನೇ ಹೊಂತಕಾರಿ ।

ಇದಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರೆಪ್ಪಾವಿನಾಟ' ಎಂಬುದು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಅಟ್ಟಳಿಗೆಯಾಟ' ಅಥವಾ 'ಚಪ್ಪರ ಮಂಚದಾಟ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿರುವುದು. ಈ ಆಟವು ಕೇರಳದ 'ಕೂತ್ತುಕಳಿ'ಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದ್ಯಗಳು ಗ್ರಾಮೀಣ ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅದೇ ತಮಿಳಿನ 'ಆಶಿರಿಯವಿರುತ್ತ'ವಿರುವುದು :

ಉದಾ :

ಚೂರಿಯಾ ಕುಲತ್ತಿ ಲೆಂದೀ । ಚುಮುಗ ರಾಜೇಂದ್ರನೆನ್ನಾನ್ ।
ಭಾರಿಯಾಕ್ಕ ಳಿಯುಡನ್ । ವೇಂಟೆಯಾ ಚೇದಿ ವರಣಂ ।
ತಿರುವಿಯಾಲ್ ಭೋಜರಾಜಾ । ಮುರುವೆಯಾ ಕಟ್ಟಿಲೋವೇ ।
ಮಣ್ಣನ್ ತೂಣಲೆದ್ತ್ತು ವವಾ । ಆರುವೈಯೂಡಿ ಕಪಾಲನ್ । ಇತ್ಯಾದಿ.

'ಅರ್ರೆ' ಎಂದರೆ ನಡು ಅಥವಾ ಸೊಂಟ, 'ಪಾವು' ಎಂದರೆ ಕುಣಿತ; 'ಅರ್ರೆಪ್ಪಾವು' ಎಂದರೆ ಸೊಂಟದಿಂದಲೆ ಕುಣಿದಾಡುವ ಆಟವೆಂದರ್ಥ. ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಅರ್ರೆಪ್ಪಾವಿನ ಆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವು ಅಟ್ಟಳಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಏರಿಕೊಂಡು ಬರುವುದಾಗಿದೆ.

ಸೊಂಟದ ಮೇಲಿನ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವುದಾಗಿದ್ದು, ಕಾಲಿಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಡುವಿನಿಂದಲೇ ಕುಣಿದಾಡುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯವದು. ಮಲೆಯಾಳದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ಚಟ್ಟಿನ್‌ಮೇಲ್‌ಕಳಿ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ 'ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯ'ಗಳೆಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿಂಗರಪಾಟನ ಹಾಸ್ಯ, ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಸ್ಯ, ಮಲೆಯಾಳ ಮಡಿವಾಳನ ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದುವೂ ಕೇರಳದಿಂದ ಬಂದಂಥವೇ ಸರಿ.

ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ನಮ್ಮ ಆಟದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯವಿರುವುದಂತೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾಣುವ ವಿಚಾರ. ಸುಮಾರು ೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಈಗ ಇರುವಷ್ಟಲ್ಲ. ಕಥಕಳಿಯ ವೇಷಗಳಿಗೂ, ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬಂತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿರುವ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಕೇಳಿತಿಳಿದಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಅಂದಿನ ವೇಷ ರಚನೆಗಳು ಹೀಗಿದ್ದುವು:

ರಾಜಪುತ್ರಾದಿ ಎಳೆಹರೆಯದ ವೀರವೇಷಗಳನ್ನೂ, ಋಷಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ದೂತ ಮುಂತಾದ ಅಲ್ಪ ವೇಷಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ತರಗತಿಯ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವುದಿತ್ತು. ಆ ಮುಖಚಿತ್ರಣದಿಂದಲೆ ಅದು ಇಂತಹ ಭೂಮಿಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವಂತಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ಸ್ವಭಾವಗುಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರದ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ, ಕಿರೀಟಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಒಟ್ಟು ಹದಿನೆಂಟು ತರದ ಭಿನ್ನ ರಚನೆಯ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಷ್ಣು, ಕೃಷ್ಣ ಮುಂತಾದ ದೇವತಾಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೆ ಎಳೆಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವುದಿತ್ತು. ಈಗ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಷಕ್ಕಾದರೊ ಬೂದಿ ಬಳಿದಂತೆ ನಸುಬಿಳುಪನ್ನು ಲೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚುಟ್ಟಿ ಇಡುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿದ್ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈಗ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಪುಂಡುವೇಷ, ಮುಖ್ಯ ವೇಷ, ರಾಕ್ಷಸವೇಷ (ಬಣ್ಣದ ವೇಷ), ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಋಷಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಚಾರಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಗತಿಪ್ರಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದೊಂದರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೂ ಚೆಂಡೆ ಮೃದಂಗಗಳ ಗತ್ತುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇದ್ದುವು. ಆ 'ದಸ್ತು-ದಿಂಗಿಣ' ಕೇಳಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಇದೀಗ ಇಂತಹ ವೇಷವೇ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಹಿಂದಕ್ಕಾದರೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಇತ್ತು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಚಾಯ ಹಚ್ಚಿ, ಮುತ್ತೇರಿ ಹಾಕಿ, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ತಿದ್ದಬೇಕು; ಕಪೋಲಗಳ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪು ಚುಕ್ಕಿಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಪತ್ರಿಕೆ ಬಿಡಿಸಬೇಕು; ಗಲ್ಲಕ್ಕೆ ಬೊಟ್ಟಿಡಬೇಕು; ಹಣೆಗೆ ಕುಂಕುಮದ ಉದ್ದ ಬೊಟ್ಟೂ, ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟೂ ಇಡಬೇಕು. ಬಗತಲೆ- ಬಾಸಿಗ, ಮುಂದಲೆ ಬೊಟ್ಟು, ನಾಗನೆಳೆಗಳಿಂದ ಹಣೆಯನ್ನಲಂಕರಿಸಬೇಕು. ಜಡೆ ಹಾಕುವ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಜಡೆಗೊಂಡೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು; ಮುಡಿ ಕಟ್ಟಿದರೆ ಚೆಂಡಿಟ್ಟು, ರಂಡೆಸೂಡಿ ಹಾಕಿ ಚೂಡಕವನ್ನಿಡಬೇಕು. ಕಿವಿಗೆ ಓಲೆಕ್ಕುಚ್ಚಿ, ಗಿಳಿಯೋಲೆ, ಬುಗುಡಿ ಸರಪಣಿ, ಅರಳೆಲೆ ಕುಂಡಲಗಳ ಆಭರಣಗಳಿದ್ದುವು. ಕೊರಳಿಗೆ ಗುಂಡಡ್ಡಿಗೆ, ಗೆಜ್ಜೆ ಟಿಕ್ಕು, ಎಕ್ಕಾವಳಿ, ಕಾಯಿಸರ, ಹವಳಸರಗಳಿದ್ದವು. ಮೂಗಿಗೆ ನತ್ತು, ಕತ್ತಿಗೆ, ಕೈಗೆ ಕಡಗ, ಕಂಕಣ ತೋಳ್ಕಟ್ಟು, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಡಾಬು, ಒಡ್ಯಾಣ,

ಗೆಜ್ಜೆಪಟ್ಟಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಇಳಿಗುಂಜಿ, ಸಣ್ಣ ಹಲ್ಲೆಯ ಸುರಾಲ್‌ಕಡ್ಡಿ, ಮಾರ್‌ಮಾಲೆ, ಕೈಯುಂಗುರ, ಕಾಲುಂಗುರ ಇವೆಲ್ಲ ನಾಲ್ಕಾರು ವಿಧದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಹಸುರು ಅಥವಾ ಗರ್ಭಸುತ್ತಿ ಬಣ್ಣದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೊಳ ಉದ್ದದ ಜರತಾರಿ ಸೀರೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚೆಹಾಕಿ, ಮುಂದುಗಡೆ ತೆರೆನೆರಿಯಿಟ್ಟು ಉಡಬೇಕು. ಈ ವಿಧದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಈಗ ಕಾಣುವು ದಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ತೀರ ವ್ಯಸನದ ಸಂಗತಿ. ಪೂರ್ವರಂಗದ ಸಭಾವಂದನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಎಂಟು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ನರ್ತನವಿರುತ್ತಿತ್ತು. (ಇವಕ್ಕೆ 'ಇಂದುವದನೆ' ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳೆಂದು ಹೆಸರು).

ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಆಟದ ಪುರುಷವೇಷಗಳ ನೃತ್ಯವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣ, ಚುಟ್ಟಿ, ಕಿರೀಟ, ಆಭರಣ, ದಗಲೆ, ಭುಜಕಿರೀಟ, ಮುನ್ನಿ ಮುಂತಾದ ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಈಗ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿದ್ದುವು. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರಕೃತ ವರ್ಣಿಸುವುದು ದುಸ್ತರವಾದ ಕೆಲಸ. ಅಂದಿನ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳೆಂದರೆ ಏನೇನಿದ್ದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ, ಈಗ ಸುಮಾರು ೮೦ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ಕೂಡಲು ದಶಾವತಾರ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಟದ ಸಾಮಾನುಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಇದರಿಂದ, ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಪೂರ್ವ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ, ಕೇರಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅದೆಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂಬು ದನ್ನೂ ವಾಚಕರು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. (ದಿವಂಗತ ಕೂಡಲು ಸುಬ್ಬರಾಯ ಶ್ಯಾನುಭಾಗರ ಹಸ್ತಾಕ್ಷರದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಪಟ್ಟಿಯು ದಿ। ಕೂಡಲು ಈಶ್ವರ ಶಾನುಭೋಗ ರಲ್ಲಿ ದೊರೆತದ್ದಾಗಿದೆ).

ಆಟದ ಸಾಮಾನುಗಳ ಪಟ್ಟಿ

ಕಟ್ಟುವೇಷದ ಬಾಬ್ತು ವೇಷದ ಸಾಮಾನು ೧೪-

೧. ಕೈ ತಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಬಾಬ್ತು ಹಲ್ಲೆ ವಾಸುರಿಕಡ್ಡಿ ಮುಳ್ಳು ಹವಳದಿಂದ ಸಹ ಐದಾರು ತರದಲ್ಲಿರುವ ಕೈಕಟ್ಟು ಜೋಡು ೬.
೨. ಹಲ್ಲೆ ವಾ ತಾಯಿತ್ತಿಮುಳ್ಳು ಮತ್ತು ಬೋಳುಮುಳ್ಳು ಈ ಪ್ರಕಾರ ನಾಲ್ಕು ತರದಲ್ಲೂ (ತರಮಾಟ?) ಇರುವ ತೋಳಕಟ್ಟು ತೋಳ ಬಾಪುರಿ ಜೋಡು - ೧.
೩. ಹಲ್ಲೆ ಬಾಬ್ತು ತೋಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಬಾಜು ಒಂದು ಜೊತೆ - ೧.
೪. ಮುಳ್ಳಿನ ಬಾಬ್ತು ಭುಜಕಿರೀಟ ಜೋಡು - ೧.
೫. ಐದೆಳೆ ಬಾಬ್ತು ಮಡಂದಲೆಮಣಿ ಕ್ಯಾಸರ ಜೋಡು - ೧.
೬. ಹವಳದ ಬಾಬ್ತು ಕಾಯಿಸರ ಜೋಡು - ೧
೭. ಕರ್ಣಪಾತ್ರ ಜೋಡು - ೧
೮. ಕೆಂನೆಪ್ಪೂ ಜೋಡು - ೧
೯. ಬೆಂನೆಪ್ಪೂ ಜೋಡು - ೧
೧೦. ಹಲ್ಲೆವಾತಾಯಿತ್ತಿ ಈ ಎರಡು ತರದ ಬಾಬ್ತು ಕೊರಳ ಅಡ್ಡಿಗೆ - ೧
೧೧. ವೀರಕಶೆ - ೧
೧೨. ಮಾರ್‌ಮಾಲೆ ಸುರಾಲ ಕಡ್ಡಿ ಜೋಡು - ೧
೧೩. ಬೋಳು ಮುಳ್ಳಿನ ಜೋಡು - ೧
೧೪. ಹಲ್ಲೆ ವಾ ತಾಯಿತ್ತಿ ಈ ಎರಡು ತರದ ದೊಡ್ಡ ಡಾಬು - ೧

೧೫. ಹಲ್ಲೆ ಬಾಬ್ತು ಬೆಂಗಡೆಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಸಣ್ಣ ಡಾಬು - ೧
೧೬. ಎಳೆ ಆರರ ಬಾಬ್ತು ಉಪ್ಪುಮಣಿ (ಉಪ್ಪಿಮಣಿ?) ವಾ ಮಡಂದಲೆ ಮಣಿ ಸುರಿದಿರುವ ಪಂಚಮಾಲೆ ಸರ - ೧
೧೭. ಗುಂಡುಸರ - ೧
೧೮. ಕಾಲ ಮುಳ್ಳು ಜೋಡು - ೪
೧೯. ಕಾಲಚಂಡು ಜೋಡು - ೩
೨೦. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನುಗಳು ಇರುವ ಕಟ್ಟುವೇಷದ ಸಾಮಾನುಗಳು-೭. (ಕಟ್ಟುವೇಷವೆಂದರೆ ಈಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಮುಖ್ಯವೇಷ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.)

ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಸಾಮಾನು ೧ರ ಬಾಬ್ತು ವಿವರ :

೧. ಕೈಕಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಬಾಬ್ತು ಹಲ್ಲೆ ಬಾಬ್ತು ಕಡ್ಡಿ ಹವಳಮಣಿ ಸಹಾ ಪವಣಿಸಿರುವ ಐದು ತರಗಳ ಬಾಬ್ತು ಕೈಕಟ್ಟು ಜೋಡು - ೧
೨. ಹಲ್ಲೆ ಬಾಬ್ತು ಬಾಜುಬಂದು ಜೋಡು - ೧
೩. ನಾಲ್ಕು ಎಳೆ ಬಾಬ್ತು ಮಡಂದಲೆ ಮಣಿ ಬಾಬ್ತು ಕಾಯಿಸರ ಜೋಡು-೧
೪. ಹವಳ, ಗುಂಡು ಸಹ ಪವಣಿಸಿರುವ ಕಾಯಿಸರ ಜೋಡು - ೧
೫. ಐದು ಎಳೆ ಬಾಬ್ತು ಕಟ್ಟಾಣಿ ಗುಂಡು ಸರ - ೧
೬. ವಾಲೆ ಜೋಡು - ೧. ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ಸರಪಣಿ ಜೋಡು - ೨
೭. ಮುಂದಲೆ ಬೊಟ್ಟು, ಉಪ್ಪುಮಣಿಸರ ಸಹ ಇರುವ ಹೆರಳ ಭಂಗಾರ ವಗೈರೆ - ೧
೮. ಸೊಂಟದ ಹಲ್ಲೆ ಬಾಬ್ತು ವಾ ಕಡ್ಡಿಗಳು ಸಹ ಇರುವ ಎಳೆ ಎರಡರ ಬಾಬ್ತು ಡಾಬು - ೧
೯. ಕಡ್ಡಿ ಬಾಬ್ತು ಸರಪಣಿ - ೧
೧೦. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನುಗಳು ಇರುವ ೮ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಬಾಬ್ತು ಸಾಮಾನುಗಳು ೮.
೧೧. ಮತ್ತೂ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಬಾಬ್ತು ಮುಖ್ಯ ವೇಷಗಳ ಹೊಸ ರೂಪದ ಬಾಬ್ತು ಪದಕ ಪವಣಿಸಿರುವ ಪುತ್ತಳಿ ಸರಗಳು - ೨
೧೨. ದ್ರೌಪದಿ ಮುಂದಲೆ ಬೊಟ್ಟು - ೧
೧೩. ಉಪ್ಪಾನೆ ಕನ್ನಡಿ ಸರ - ೧
೧೪. ಮುರ್ವಾಲ್ಲೆ (ಮುಂದಲೆ, ಮರ್ದ್ವಲೆ?) ಸರ - ೧
೧೫. ಪಂಚಮಾಲೆಗಳ ಸರ - ೨
೧೬. ಕಾಲಕಡಗ ಜೋಡು - ೨

(ದ್ರೌಪದೀ ಪ್ರತಾಪದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಇದು ಪ್ರಮೀಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವೀರಸ್ತ್ರೀವೇಷ)

೧. ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರ ಕಿರೀಟಗಳು - ೨
೨. ಈ ತರದ ಬಾಬ್ತು ಕಿರೀಟ - ೧೨
೩. ಹನುಮಂತನ ಕಿರೀಟ - ೧
೪. ಕೇಶವರ ಕಿರೀಟಗಳು - ೩
೫. ಕೇಶರತಟ್ಟಿಗಳು - ೩
೬. ಕುರಲಾರಗಳು - ೮

೭. ಹನುಮಂತನ ಎದೆಕಟ್ಟು - ೧
೮. ನಿತ್ಯವೇಶದ ಕರ್ಣಪಾತ್ರ ಜೋಡು - ೨
೯. ವೀರಕಶೆ ಜೋಡು - ೧
೧೦. ಮಾರ್ಮಾಲೆ ಜೋಡು - ೪
೧೧. ನಾಗ್ರಹೆಡೆ ಸರ - ೨
೧೨. ಕಮಲ - ೨
೧೩. ಪೂಕ್ಕೋಲು - ೨
೧೪. ಉಪ್ಪುಮಣಿ ಮುಂದಲೆಗಳು - ೨
೧೫. ಶೂರ್ಪನಖಿ ಕರ್ಣಪಾತ್ರ ಜೋಡು - ೧
೧೬. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕರ್ಣಶಿಕಿಪಾತ್ರ ಜೋಡು - ೧
೧೭. ಭೀಮನ ಗದೆ - ೨
೧೮. ಬಿಲ್ಲು - ೪
೧೯. ಕೃಷ್ಣಚಕ್ರ - ೧
೨೦. ಬೆತ್ತದ ಬಾಬ್ತು ದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ - ೨
೨೧. ಸಣ್ಣ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ - ೧
೨೨. ಮಾಯಿಲರ ಬಾಬ್ತು ದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ - ೨
೨೩. ಸಾಮಾನು ಹಾಕಿದ ಮಾಯಿಲರ ಬಾಬ್ತು ಸಣ್ಣ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ - ೧೫
೨೪. ಕನ್ನಡಿ - ೪
೨೫. ಚಾಯದ ಕಲ್ಲು - ೧
೨೬. ಇಂಗ್ಲಿಕದ ಕಲ್ಲು - ೧
೨೭. ರಥ ೧ರ ತುಂಡುಗಳು - ೧೫

ಹಾಸ್ಯದ ಸಾಮಾನು :

೧. ನಾಗ್ರಹೆಡೆ ಸರ - ೧
೨. ಗುಳ್ಳೆಸರ - ೨
೩. ಮುಡಿಕೇದಗೆ - ೧
೪. ಗುಂಡುಸರ - ೧
೫. ರುದ್ರಾಕ್ಷಿ ಸರ - ೧
೬. ಗುಲಾಮ್ಮಿ ಮುಖವಾಡು - ೧
೭. ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಹೆಂಡತಿ ಮುಖವಾಡು - ೧
೮. ಕುದುರೆ ಮುಖವಾಡು - ೧
೯. ಜಾಂಬವತಿ ಮುಖವಾಡು - ೧
೧೦. ಜಟಾಯು ಮುಖವಾಡು - ೧
೧೧. ಅರೆಪ್ಪಾವು ಮುಖವಾಡು - ೧
೧೨. ಯೆರಕ್ಕೆ ೨ (ಸಹ) ಮುಖವಾಡು - ೧
೧೩. ಅಡಿಕ್ಕೊಲ್ಲಗಳು ೨ ಸಹ - (ಅಂಡುಕುಟ್ಟಿಗಳು ೨ ಸಹ) ಮುಖವಾಡು-೨ ಇವುಗಳ ಆಭರಣಗಳು ಕೂಡಾ.

('ಅಡಿಕ್ಕೊಲ್ಲ', 'ಅಂಡುಕುಟ್ಟಿ'ಗಳೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಮಲೆಯಾಳಿ ಹಾಸ್ಯ (ಬೆಸ್ತರ ಹಾಸ್ಯ)ದ ವೇಷಗಳು. 'ಕುಟ್ಟಿ ಕುಟ್ಟಿ ಪೇಶಲೇ, ಅಂಡುಕುಟ್ಟಿ ಪೇಶಲೇ' ಎಂದು ಪದ್ಯ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ವೇಷಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು. ಗಂಡಹೆಂಡಿರ ಜಗಳಾಟ, ಆಗ ಮಕ್ಕಳ ಪೀಕಲಾಟ. 'ಅಡಿಕ್ಕೊಲ್ಲಾ' ಎಂದರೆ 'ಹೊಡೆಯಬೇಡ' ಎಂದರ್ಥ.)

ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಆಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವರು. ಅಂದಿನ ಕುಂಬಳೆಮೇಳ, ಕೂಡ್ಲುಮೇಳ, ಇಚಲಂಪಾಡಿ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೊದಲಾದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಕುಂಬಳೆ ನರಸಿಂಹ, ಅಯ್ಯಪ್ಪು, ಮಾಡಂಗಾಯಿ, ಕೋಲುಳಿ ಸುಬ್ಬು, ಕಣ್ಣ, ಮಾಧವ, ಅಚ್ಚಮ್ಮನ ಮಾಲಿಂಗ (ಬಣ್ಣದ ಮಾಲಿಂಗ), ಅಂಬು, ಕುಂಞಿಕಣ್ಣ, ಚಂದ್ರಗಿರಿ ದೊಡ್ಡ ಅಂಬು ಮುಂತಾದ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ವೇಷಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರೂ ಕೇರಳದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು, ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ, ಚುಟ್ಟಿ ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಿರೀಟಾದಿ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಕೇರಳದ ತಜ್ಞರನ್ನೇ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಚುಟ್ಟಿ ಕುತ್ತುವ ವಿಧಾನವು ಉಂಟಾದ್ದೇ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ. 'ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂಬ ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯ ಹೆಸರೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಪ್ಲಿಂಗಾಡು ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ನಂಬೂದರಿಯು ಇದನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದವನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಈಗ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿ ಕುತ್ತುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಹಿಂದಿನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿತ್ತೆಂದೂ ಕಥಕಳಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಪೂರ್ವದ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ವೆಟ್ಟತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕಪ್ಲಿಂಗಾಡು ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕಲ್ಲಡಿಕೋಟ್ಟನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂಬಂತೆ ನಾಲ್ಕೈದು ತರದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಭೇದಗಳಿದ್ದವು. ಅವುಗಳು ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ವೇಷಗಳೂ, ನಾಟ್ಯಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಭಿನ್ನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಥಕಳಿಯ ಅಂದಿನ ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿತೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈಗಿನ ಕಥಕಳಿಯೆಂದರೆ ಮೊದಲಿನ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾದ ಮೇಲೆ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅಂಶೋದ್ಧಾರದಿಂದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. (ಕಥಕಳಿಯ ಅಂದಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕುರಿತು, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ "ಜಾನಪದ"ವೆಂಬ ಅರ್ಧವಾರ್ಷಿಕ ಸಂ. ೨; ಸಂಚಿಕೆ ೨ರಲ್ಲಿರುವ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.)

ಈ ವೇಷವಿಧಾನಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅದೆಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರವೇಷಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕೈದು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಮುಖಮುಚ್ಚ ಬಳಿದುಕೊಂಡು, ಬಣ್ಣಗಳು ಸೇರುವ ಸಂದಿನ 'ಗುಡಿಗೆರೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಅರ್ಜುನ, ದೇವೇಂದ್ರ, ಕೀಚಕ ಇವೆಲ್ಲ ಶೃಂಗಾರವೇಷಗಳೇ. ಮುಖ್ಯವೇಷಗಳೆಂದೂ, ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚುವ ಸ್ಥಾನಭೇದಗಳಿಂದಲೂ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಆಕೃತಿವಿಶೇಷಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಯಾ ಭೂಮಿಕೆಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣಧರ್ಮಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ತಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಾಗುವುದೇ ಈ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಮುಖದ ಭಾಗವು

ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಕಾಣದಂತೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಬೇಕು. ಭರತನು ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ವರ್ತನೆ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವರ್ತನಾಚ್ಛಾದಿತಂ ವೇಷಂ ಸ್ವವೇಷ ಪರಿವರ್ಜಿತಂ ।
ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತೇನ ಜ್ಞೇಯಂ ತತ್ಪ್ರಕೃತಿಸ್ಥಿತಂ ॥
ಸ್ವವರ್ಣಮಾತ್ಮನಶ್ಛಾದ್ಯಂ ವರ್ಣಜ್ಯೈರ್ವೇಷ ಸಂಶ್ರಯೈಃ ।
ಪ್ರಕೃತಿರ್ವಾಸ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯಾ ಯಸ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಮಾಸ್ಥಿತಾ ॥
ವರ್ಣಕೈಶ್ಚೈವ ವೇಷೈಶ್ಚ ಛಾದಿತಃ ಪುರುಷಸ್ತದಾ ।
ಪರಪ್ರಭಾವಂ ಕುರುತೇ ಯಸ್ಯ ವೇಷಸಮಾಶ್ರಯಂ ॥ (ಭ. ನಾ.)

ಭಾರತವರ್ಷದಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ :

ಪುನಶ್ಚ ಭಾರತೇ ವರ್ಷೇ ತಾಂಸ್ತಾನ್ ವರ್ಣಾನ್ನಿ ಬೋಧತ ।
ರಾಜಾನಃ ಪಂಚವರ್ಣಾ ಸ್ಯುಃ ಶ್ಯಾಮೋ ಗೌರಸ್ತಥೈವಚ ॥

ಕೆಂಪು ಹಸುರು ಗೌರ (ಚಾಯ) ಬಿಳಿ, ಕಪ್ಪು ಸೇರಿ ಐದು ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ರಾಜವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ದೈತ್ಯ, ದಾನವ ರಾಕ್ಷಸರುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಆಯಾ ಭೂಮಿಕೆಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಮ್ಮ ತೆಂಕ ಮಟ್ಟಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹವೇ ಆಗಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ. 'ರಕ್ತಪೀತಸಮಾಯೋಗಾದ್ಗೌರ ಇತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ' ಇತ್ಯಾದಿ. (ಕೆಂಪು ಹಳದಿ ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿದ್ದು ಗೌರವರ್ಣ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಾಯ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ). ವೇಷದ ಸ್ವಭಾವವು ಯಾವ ರಸಭಾವಾಧಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಣವೇ ಆ ವೇಷವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ವರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಶ್ಯಾಮೋ ಭವೇತ್ತು ಶೃಂಗಾರಃ ಸಿತೋ ಹಾಸ್ಯಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ।
ಕಪೋತಃ ಕರುಣಶ್ಚೈವ ರಕ್ತೋ ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥
ಗೌರೋ ವೀರಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಕೃಷ್ಣಶ್ಚಾಪಿ ಭಯಾನಕಃ ।
ನೀಲವರ್ಣಸ್ತು ಭೀಭತ್ಸಃ ಪೀತಶ್ಚೈವಾದ್ಭುತಃ ಸ್ಮೃತಃ ॥

ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಶ್ಯಾಮವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಎಳೆಹಸುರು (light green), ಹಾಸಕ್ಕೆ ಬಿಳಿ, ಪಾರಿವಾಳದ ಬಣ್ಣ ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ, ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು, ವೀರಕ್ಕೆ ಗೌರ, ಭಯಾನಕಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ, ಭೀಭತ್ಸಕ್ಕೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ- ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಸಕ್ಕೆ ಭರತನು ಹೇಳಿದ ವರ್ಣಗಳು.

ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾದಾ ರೌದ್ರರಸಾಧಿಷ್ಠಿತಗಳೆಂದೇ ರೂಪಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ರಸಸಂದರ್ಭವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ವೇಷವರ್ಣಗಳು ರೌದ್ರಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ :

ಅತಃ ಪರಂತು ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ದೈತ್ಯ ರಕ್ಷೋಗಣಾನ್ ಪ್ರತಿ ।
ಏಕ ಏವ ರಸಸ್ತೇಷಾಂ ಸ್ಥಾಯೀ ರೌದ್ರೋ ದ್ವಿಜೋತ್ತಮಾಃ ॥
ನೇಪಥ್ಯ ರೌದ್ರೋ ವಿಜ್ಞೇಯಸ್ತ್ವಂಗರೌದ್ರಸ್ತಥೈವಚ ।
ತಥಾ ಸ್ವಭಾವಜಶ್ಚೈವ ತಿಸ್ರೋ ರೌದ್ರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥

ಭರತನ ಶೃಂಗಾರವೇಷದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬೇರೆ. 'ತತ್ರ ಶೃಂಗಾರೋ ನಾಮ ಉಜ್ವಲ ವೇಷಾತ್ಮಕಃ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾದ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಸುಂದರ ವೇಷವೇ ಒಪ್ಪುವಂಥದಲ್ಲವೆ? ನಾನಾ ವಿಧದ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಛಾಯೆಯೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ? ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭರತನ ಸಮಾಧಾನವು ಹೀಗಿದೆ :

ಯಥಾ ಗೋತ್ರ ಕುಲೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಪುಂಸಾಂ ನಾಮಾನಿ ತಥೈ ।
ವೈಷಾಂ ರಸಾನಾಂ ಭಾವಾನಾಂ ಚ ನಾಟ್ಯಾಶ್ರಿತಾನಾಂಚಾರ್ಥಾನಾಂ ॥
ಆಚಾರೋತ್ಪನ್ನಾನಿ ಆಪ್ತೋಪದೇಶ ಸಿದ್ಧಾನಿ ನಾಮಾನಿ ಭವಂತಿ ।
ತದೇವಮೇವ ಗುರ್ವಾಚಾರಸಿದ್ಧೋ ಹೃದ್ಯೋಜ್ವಲವೇಷಾತ್ಮಕಃ ಶೃಂಗಾರಃ ॥

ಹಾಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರರಸಾಧಿಷ್ಠಿತವಾದ ರಾಜವೇಷಗಳನ್ನೂ ಐದು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಉಜ್ವಲ ವಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಶೂರಸ್ವಭಾವದ ರಾಜವೇಷವು ಸದಾ ಸಾಂಗ್ರಾಮಿಕ ವೇಷವಾಗಿರಬೇಕು (ಯುದ್ಧಸನ್ನದ್ಧವಾದಂತೆ) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ :

ವೇಷಃ ಸಾಂಗ್ರಾಮಿಕಶ್ಚೈವ ಶೂರಾಣಾಂ ಸಂಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ।
ವಿಚಿತ್ರ ಶಸ್ತ್ರಕವಚೋ ಬದ್ಧತ್ರಾಣೋ ಧನುರ್ಧರಃ ॥
ವಿಚಿತ್ರ ವೇಷಃ ಕರ್ತವ್ಯೋ ನೃಪಾಣಾಂ ನಿತ್ಯಮೇವಚ । (ಭ. ನಾ. ೨೩-೧೨೮)

'ವಿಚಿತ್ರ' ಎಂದರೆ ಬಹುವರ್ಣಗಳುಳ್ಳದೆಂದರ್ಥ. ವೇಷಗಳ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಭರತನು 'ಕಿರೀಟ, ಅರ್ಧಮುಕುಟ, ಮೌಲಿ, ಶೀರ್ಷಮೌಲಿ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಮಾತ್ಯ, ಕಂಚುಕಿ, ಪುರೋಹಿತ, ಶ್ರೇಷ್ಠಿ (ಸೆಟ್ಟಿ) ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಂಧ ಪಟ್ಟಾದಿವೇಷ್ಟನ (ಮುಂಡಾಸು)ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪುರುಷವೇಷಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಿನ್ನ ರಚನೆಯ, ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನೇ ಧರಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವೇ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳ ಕಿರೀಟದಿಂದ ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಮೊಣಕಾಲುಗಳ ವರೆಗೆ ಇಳಿಬಿಡುವ ಕೇಶಭಾರವಿದೆಯಲ್ಲ, ಅದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ- 'ಕೇಶಾನಾಂ ಚಾತಿ ದೀರ್ಘತ್ವಾತ್ ಸ್ಮೃತಂ ಮುಕುಟಧಾರಿಣಾಂ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಸಾಧನಗಳೂ ನಮ್ಮ ಆಟದವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹದನ್ನೇ ಭರತನೂ ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಭೇಂಡ, ಪುಸ್ತ, ಕಿಲಿಂಜ, ಅಭ್ರಪತ್ರ, ಮಧೂಚ್ಛಿಷ್ಟ, ಶುಲ್ಬ, ಲಾಕ್ಷ, ವಸ್ತ್ರ ಇವುಗಳಿಂದ ಕಿರೀಟ, ಆಭರಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದೆ. (ಭೇಂಡ = ಬೆಂಡು ಅಥವಾ ಹೀಲಿ, ಪುಸ್ತ = ತಾಳೆಯ ಮರದ ಗರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಮಾಡಿದ ಓಲೆ ತಟ್ಟಿ, ಕಿಲಿಂಜ = ಬಿದಿರಿನ ದಬ್ಬೆ ಅಥವಾ ಅವುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ತಟ್ಟಿ, ಓಲೆಯ ತಟ್ಟಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಕಿಲಿಂಜಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಅಭ್ರಪತ್ರ = ಬೇಗಡೆ, ಬಿಂಕದ ತಗಡು, ಮಧೂಚ್ಛಿಷ್ಟ=ಜೇನುಮಯಣ, ಲಾಕ್ಷ = ಅರಗು, ಶುಲ್ಬ = ದಾರ). ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೊರದ ಆಕಾರದ (ಮುಕುಟ) ದೊಡ್ಡ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ (ತಡ್ಪೆಕಿರೀಟ) ಮತ್ತು ಅದೇ ಆಕಾರದ ಸಣ್ಣದಕ್ಕೆ (ಅರ್ಧ ಮುಕುಟ) 'ಕೇಶಭಾರತಟ್ಟಿ' (ಕೇಶವರ ತಟ್ಟಿ) ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಇಳಿಬಿಡುವ ಕೇಶಭಾರವು, ಆ ಕಿರೀಟಕ್ಕೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು. ಬಿದಿರ ದಬ್ಬೆ, ಓಲೆಯ ಗರಿ, ಬೆಂಡು

ಇವುಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಮಾಡುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು 'ತಟ್ಟಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪುಸ್ತ, ಕಿಲಿಂಜ ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವೇಷಗಳ ಆಭರಣಗಳೂ ಬಹುಧಾ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂಥದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: ಕರ್ಣಪತ್ರ, ಕರ್ಣಪೂರ (ಕೆನ್ನೆಪ್ಪೂ), ಬಾಹು ಪೂರ (ಬಾಪುರಿ), ಕೆನ್ನೆಪ್ಪು, ಕರ್ಣಕೀಲಕ (ಕೇದಿಗೆ), ಕಟಕ (ಕೈ ಕಟ್ಟು), ಚಾಲಕ (ಚಳಕಿ), ತ್ರಿರಸ (ತ್ರಿಸರ), ಚತೂರಸ (ಚೆತ್ರಾಸು), 'ಶಿಖಿಪತ್ರ' ಎಂಬುದು ಕಿವಿಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕಿರುವ ನವಿಲುಗರಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಬೀಸಣಿಗೆಯಂತಹುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟಿ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟದ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕಿವಿಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಕುತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಕೇರಳ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ನಕ್ರತುಂಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇವೆ.

ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳು ಕುಪ್ಪಸ ತೊಡುವುದೂ, ಚಲ್ಲಣ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವಿಧಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಾನಾ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ದವಾದ ನೆರಿ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಂತರಂತರವಾಗಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಲೂ ಬಣ್ಣಬಣ್ಣದ ನೆರಿಗಳನ್ನೂ 'ಸೋಗೆ ಒಲ್ಲಿ'ಗಳನ್ನೂ ಇಳಿಬಿಡುವುದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವೇ. 'ಕಚ್ಚ' 'ಕಾಸ' ಅಥವಾ ಕಾಸೆ ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಸರು. ವೀರವೇಷಗಳು ಹೀಗೆ ವಸ್ತ್ರ ಸುತ್ತಿ ನೆರಿಗಳನ್ನು ಇಳಿಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ವೀರಗಾಸೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬಡಗಲಾಗಿನ ವೇಷಗಳು ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿ (ಸೈಕಲ್ ಕಚ್ಚೆ) ಲುಂಗಿ ಉಡುವುದು ನಿಜವಾದ ವೀರಗಾಸೆಯಲ್ಲ. ಇಳಿಬಿಡುವ ವಸ್ತ್ರದ ನೆರಿ ಅಥವಾ ವಸ್ತ್ರದ ತುದಿಯಂಚಿಗೇ ಕಚ್ಚವೆಂದು ಹೆಸರಿರುವುದು ಹೊರತು ಕಾಲಿಗೆ ಸುತ್ತುವುದಕ್ಕಲ್ಲ. ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಅಥ ಕಾಶ ವಿಧಿಃ

ಉಪರ್ಯೇಕೇನ ವಸ್ತ್ರೇಣ, ತದಧೋಧಸ್ತತಃ ಪರೈಃ ।
ನೀಲಪೀತ ಹರಿದ್ರಕ್ತ ಶುಕ್ಲೈಃಸ್ತು ಲಿತರೂಪಕೈಃ ।
ಸಂಯುಕ್ತಂ ಪಂಚಭಿರ್ವರ್ಣೈರ್ಯಥಾರುಚ ಯಥಾಕ್ರಮಂ ।
ವೇಷಾಣ್ಯೇವಂ ಪಾರ್ಥಿವಾನಾಂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧಾನ್ಯಥಾಪಿಚ ॥ (*ಭರತಾರ್ಣವ*)

ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳು ಮುಂದುಗಡೆ ಸೊಂಟದಿಂದ ಇಳಿಬಿಡುವ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾದ 'ಕಚ್ಚೆ ಮುನ್ನಿ'ಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ವರ್ತನಿಕಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅದರ ಅಪಭ್ರಂಶವಾದ 'ಒತ್ತೆನಾಕ್' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಕುಪ್ಪಸಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುವುದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕ್ರಮವೆಂಬುದು ಈ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ತಥಾ ಸಂಚಿಂತ್ಯ ಭರತಃ ಕೂರ್ಪಾಸಂ ಪಂಚಧಾಕರೋತ್ ।
ಜಘನಾಂತಂ ಚೋರು ಮಧ್ಯಂ ಜಾನ್ವಂತಂ ಮಧ್ಯಜಾನುಕಂ ॥
ಅಗುಲ್ಫಾತ್ತು ಪುರೋವಸ್ತ್ರಂ ಕಿಂಕಿಣೀ ಚರ್ಮಸಂಯುತಂ ।
ಸಕಂಚುಕಂ ವಾಚಲನಂ ಚೈವ ಕೂರ್ಪಾಸಕಸ್ತನುಃ ॥ (*ಭ.ಕ.ಮಂ.*)

ಕೂರ್ಪಾಸಕ್ಕೆ 'ದಗಲೆ' ಹಾಗೂ ಕುಪ್ಪಸ ಎಂದೂ, 'ಚಲನ'ಕ್ಕೆ ಚಲ್ಲಣವೆಂದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊಣಕಾಲಿಂದ ಕೆಳಭಾಗಕ್ಕೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಚರ್ಮದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟುವುದೂ ಸರಿಯಷ್ಟೆ? ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಹಲ್ಲೆಗೆಜ್ಜೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ವೇಷ ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವು ದೆಂದೂ ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ನಾನಾವಸ್ಥಾ : ಪ್ರಕೃತಯಃ ಪೂರ್ವನೇಪಥ್ಯ ಸಾಧಿತಾಃ |
ಅಂಗಾದಿಭಿರಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮುಪಗಚ್ಛಂತ್ಯಯತ್ನತಃ ||
ತತ್ರಕಾರ್ಯಃ ಪ್ರಯತ್ನಸ್ತು ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ಶುಭಮಿಚ್ಛತಾ |
ತಸ್ಮಿನ್ ಯತ್ನಸ್ತು ಕರ್ತವ್ಯೋ ನೇಪಥ್ಯೇ ಶುಭಮಿಚ್ಛತಾ ||
ಸಮಸ್ತಾಭಿನಯ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಸ್ಯ ಭಿತ್ತಿಸ್ಥಾನಮಾಹಾರ್ಯಂ

ಇನ್ನು ಸಭಾಲಕ್ಷಣ (ಪೂರ್ವರಂಗ) ಪ್ರಯೋಗದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ :

ಇದರ ಮೊದಲ ವಿಧಿ ಎಂದರೆ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಂದು ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಜೋರಾಗಿ ಧ್ವನಿಗೊಳಿಸುವುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಆಶ್ರಾವಣಾವಿಧಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವಾದ್ಯಾನಾಂ ಮುರಜಾದೀನಾಂ ಪ್ರಸ್ತುತಿಃ ಕಾರ್ಯಮುಚ್ಯತೇ |
ಆತೋದ್ಯ ರಂಜನಾರ್ಥಂತು ಭವೇದಾಶ್ರಾವಣಾ ವಿಧಿಃ || (ಭ. ನಾ.)

ಎಂದರೆ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ವಾದ್ಯಘೋಷವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿ ಬಡಿಯುವುದು' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೊಟ್ಟು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಇಬ್ಬರು ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕುಣಿತ ವಿಲ್ಲದೆ ದೇವರ ನಾಮಕೀರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಶುಭವಾಗಲಿ, ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿಸುವವರಿಗೂ, ಆಡುವವರಿಗೂ, ನೋಡುವ ಸಭಿಕರಿಗೂ ಸುಖಸಂತೋಷಗಳುಂಟಾಗಲಿ, ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕ್ಷೇಮವಾಗಲಿ ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರಃ ಪಠೇನ್ನಾಂದೀಂ ಮಧ್ಯಮಂ ಸ್ವರಮಾಶ್ರಿತಃ |
ನಮೋಸ್ತು ಸರ್ವದೇವೇಭ್ಯೋ ದ್ವಿಜಾತಿಭ್ಯಃ ಶುಭಂ ತಥಾ ||
ಪ್ರಶಾಸ್ತ್ವಿಮಾಂ ಮಹಾರಾಜಃ ಪೃಥಿವೀಂ ಚ ಸಸಾಗರಾಂ |
ರಾಜ್ಯಂ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂ ಚೈವ ರಂಗಶ್ಚಾಯಂ ಸಮೃಧ್ಯತಾಂ ||
ಪ್ರೇಕ್ಷಾಕರ್ತುರ್ಮಹಾನ್ ಧರ್ಮೋ ಭವತು ಬ್ರಹ್ಮಭಾವಿತಃ |
ಕಾವ್ಯಕರ್ತುರ್ಯಶಶ್ಚಾಸ್ತು ಧರ್ಮಶ್ಚಾಪಿ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂ ||
ಇಜ್ಯಯಾ ಚಾನಯಾ ನಿತ್ಯಂ ಪ್ರಿಯತಾಂ ದೇವತಾ ಇತಿ ||
ನಾಂದೀಪದಾಂತರೇಷ್ವೇಷು ಹ್ಯೇವಮಸ್ತ್ವಿತಿ ನಿತ್ಯಶಃ |
ವಂದೇತಾಂ ಸಮ್ಯಗುಕ್ತಾಭಿರ್ಗೀರ್ಭಿಸ್ತೌ ಪರಿಪಾರ್ಶ್ವಕೌ |
ಏವಂ ನಾಂದೀ ವಿಧಾತವ್ಯಾ ಯಥೋಕ್ತಾ ಲಕ್ಷಣೈರ್ಮಯಾ |

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಇಬ್ಬರು ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಬಂದು "ಹರೇ ರಾಮಾ ಗೋವಿಂದಾ, ಹತ್ತವತಾರಾ ಗೋವಿಂದಾ, ಕೇಶವ ಮಾಧವ ಗೋವಿಂದಾ" ಎಂದು ನಾಮಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಅವೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ಆಮೇಲೆ ಎಳೆವಯಸ್ಸಿನ ಎರಡು ಬಾಲವೇಷಗಳು ಬಂದು ಸ್ತುತಿನರ್ತನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಬಾಲಕ್ರೀಡಾವಿಧಿ' ಎಂದೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಕುಟ್ಟಿವೇಷಗಳು (ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳು) ಈ ಸ್ತುತಿನರ್ತನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ; ಶಿವ, ಸ್ಕಂದ, ವಿಷ್ಣು, ಇಂದ್ರ ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿಗೀತ ಗಳಿಗೆ ಅವು ನರ್ತನ ಮಾಡಬೇಕು. ಆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕೈಯೆಡು, ಕೌತಕಿತ ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಸ್ತುತಿ ನರ್ತನೆಗಳಿವೆ. 'ಭರತಾರ್ಣವ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಕೈಯೆಡ್ವಾದಿಸ್ತು ದಕ್ಕತ್ತೋ ದಿಕ್ಕತ್ತೋ ದಿಗಿದೇವಚ ।
ಶಿರೋಭೇದ್ಯೈಃ ಸಮಾಯುಕ್ತೋ ದೃಷ್ಟಿ ಸ್ಥಾನಕ ಸಂಯುತಃ ॥
ನೃತ್ತಹಸ್ತಾನುಸಾರೇಣ ಪಾದಚಾರಿಸ್ತು ಕೈಯೆಡುಃ ॥

ತೆಲುಗು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ : 'ನಾಂದೀ ಚೇಶಿನವೆನುಕ ತತ್ತಕಾರಮು ಜೇಶಿ ಅರಿದಿರು ಮರುದಿರು... ವಾಂಯಿಂಚವಲೆನು. ಅಶುವೆನುಕ ವಿನಾಯಕ ಕೌತುಕಮುನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರಾನ ಕೈಯೆಡುಲುನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭಮಂದು ಜೇಯವಲೆನು' - ತಾತ್ಪರ್ಯ ವೇನೆಂದರೆ ನಾಂದೀ ಶ್ಲೋಕದ ಬೆನ್ನಿಗೆ ತತ್ತಕಾರದೊಡನೆ, ಎಂದರೆ ಆ ಹೆಸರಿನ ಮೃದಂಗದ ಗತ್ತುಗಳೊಡನೆ 'ಅರಿದಿರು ಮರುದಿರು'... ಎಂಬ ಸ್ತುತಿವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಕೈಯೆಡು ಕುಣಿತದಿಂದ ಗಣಪತಿ ಕೌತಕಿತವೆಂಬ ನಾಟ್ಯಾರಂಭ ಮಾಡಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ತಪ್ಪದೇ ಆಚರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅದೆಲ್ಲ ಇದ್ದೇ ಇದೆ- ತಾಂ ಧಿಗಿಧಿಗಿತ್ಕೈತಿತ್ತಿತ್ತೈ । ತಂಧಿಗಿ ತತ್ತರಿ ತತ್ತತ್ತಾಂ । ಹುತ್ತಾಹುತಕಿಟ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ ತೋಂ ಕಿತ್ತಾಕ್ರಿತಕತ್ತಿತ್ತಾಂ । ತಿರುವುಟು ತೋಂಗುತ ತರಿಕಿಟಕಿಟತಕ ತೋಂಗುತಕ । ಅರಿದಿರು ಮರುದಿರು ವಿಘುನವಿನಾಯಕ ವಿನಕುಟ ಅರಳಿಯ ಗಣಪತಿ ಜೇ ಜೇ ಜಕ್ಕಿಟ ಉದರಿಕಿಟಂ । ಕಿಣ್ಣಾಂತದಿಕ್ಕುತುದಿಕ್ಕು ಆನೆಮುಖತ್ತವನ್ ತಕ್ಕಿಟಕಿಟತಕ ಗಣಪತಿ ಕವಿತಂ । ಕತೆಯರ್ ವಿನೆಯರ್ ಉಗ್ರುದಾಂ ಉಗ್ರುದೀಂ ತಕ್ಕುಧಿಕ್ಕು ತಕ್ಕುಟ್ಟೇ ತಕ್ಕಟಕಿಟತಕತೋ- ಇತ್ಯಾದಿ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕೌತಕಿತದ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ ತಾಳಸಂಬದ್ಧಂ ದೇವತಾ ವಿಷಯಾತ್ಮಕಂ ।
ವಿಚಿತ್ರವಾದನ್ಯೈರ್ಯುಕ್ತಂ ಶಬ್ದಾರ್ಥೈರುಪಶೋಭಿತಂ ।
ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾ ಸಹಿತಂ ಕಿತ್ತಾಂತಂ ಕೌತಮುಚ್ಯತೇ ॥ (ಭ. ಚಂ.)

ಹೀಗೆ ಸ್ತುತಿಸತಕ್ಕ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಷಣ್ಮುಖನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿರುವುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ನಮಸ್ಕೃತ್ಯ ಮಹಾದೇವಂ ವಿಷ್ಣುಮಿಂದ್ರಂ ಗುಹಂ ತಥಾ ।
ಆದೌ ನಿವೇಶ್ಯೋ ಭಗವಾನ್ ಸ್ಕಂದಃ ಸೂರ್ಯಾಶ್ವಿನೌ ಶಶೀ ॥
ದೇವಸೇನಾಪತೇ ಸ್ಕಂದ ಭಗವನ್ ಶಂಕರಪ್ರಿಯ ॥ (ಭ. ನಾ. ಅ. ೩)

ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಷಣ್ಮುಖನು ಪ್ರಧಾನ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಕುಂಡಲಮಣಿಭೂಷಣ ಹೇ ಸುಬ್ಬರಾಯ...' ಎಂಬ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯವನ್ನು ಕೇಳದವರಿಲ್ಲ.

ನವಿಲುಗರಿಯ ಸೂಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಆಗ ಷಣ್ಮುಖನ ವೇಷವೇ ಬಂದು ಕುಣಿಯಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರ ನರ್ತನ, ಅರ್ಧನಾರೀವೇಷ, ಇವೂ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂಥವೇ.

ಈ ಸ್ತುತಿ ನೃತ್ಯಗಳಾದ ಮೇಲೆ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವೀಥ್ಯಂಗ ಪ್ರಹೇಲಿಕಾದಿ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಆಮುಖ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರರೋಚನ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ಬಂದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ಇದೆ.

ವಿದೂಷಕಸ್ತ್ವೇಕ ಪದಾಂ ಸೂತ್ರಧಾರ ಸ್ಮಿತಾವಹಾಂ।
ಅಸಂಬದ್ಧ ಕಥಾಪ್ರಾಯಾಂ ಕುರ್ಯಾತ್ ಕಥನಿಕಾಂ ತತಃ।
ವಿತಂಡಾಂ ಗಂಡಸಂಯುಕ್ತಾಂ ನಾಮಿಕಾಂ ಚ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಇದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ಆ ವಿದೂಷಕನಿಗೂ, ನಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೂ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತಾಡಿ ನಾನಾ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ ನಗಿಸುವುದೇ ಅವನ ಕರ್ಮ, ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಅವನ ಧರ್ಮ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದೊಂದು ತರದ ವೇಷ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು; ಅವನ ಬಾಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತು ಹೊರಡುವುದೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಅಶ್ಲೀಲ, ಹೊಲಸು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಯಾರ ಮುಂದೆಯೂ ಆಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿದೂಷಕನೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಭರತನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ :

ಯಸ್ತು ವಿದೂಷಿತವಚನೋ ವಿದೂಷಕೋ ನಾಮ ವಿಜ್ಞೇಯಃ।

ಕೆಟ್ಟ ಮಾತಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ವಿದೂಷಕನೆಂದು ಹೆಸರು. ಅವನ ನಡೆಯೂ ವಿಚಿತ್ರ, ಕುಣಿತವೂ ವಿಚಿತ್ರ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನ ನಾನಾ ಹಾಸ್ಯ, ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ವಿದೂಷಕಸ್ಯಾಪಿಗತಿರ್ಹಾಸ್ಯತ್ರಯ ಸಮನ್ವಿತಾ।
ಅಂಗವಾಕ್ಯಕೃತಂ ಹಾಸ್ಯಂ ಹಾಸ್ಯಂ ನೇಪಥ್ಯಜಂ ತಥಾ॥
ದಂತುರಃ ಖಲತಿಃ ಕುಬ್ಜಃ ಖಂಜಶ್ಚ ವಿಕೃತಾನನಃ।
ಯ ಈದೃಶಃ ಪ್ರವೇಶಃ ಸ್ಯಾದಂಗಹಾಸ್ಯಂ ತು ತದ್ಭವೇತ್॥
ಯದಾತು ಖಗವದ್ಗಚ್ಛೇದುಲ್ಲೋಕಿತ ವಿಲೋಕಿತೈಃ।
ಅತ್ಯಾಯತ ಪದತ್ವಾಚ್ಚ ಅಂಗ ಹಾಸ್ಯಂತು ತದ್ಭವೇತ್॥
ವಾಕ್ಯಹಾಸ್ಯಂತು ವಿಜ್ಞೇಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಭಾಷಣಾತ್।
ಅನರ್ಥಕೈರ್ಬಹುವಿಧೈಸ್ತಥಾಚಾಶ್ಲೀಲಭಾಷಿತೈಃ॥
ಚೀರಚರ್ಮಮಶೀ ಭಸ್ಮ ಗೈರಿಕಾದ್ಯೈಸ್ತು ಮಂಡಿತಃ।
ಯಸ್ತಾದೃಶೋಭಿವೇದ್ವಿಪ್ರಾ ಹಾಸ್ಯೋ ನೇಪಥ್ಯಜಸ್ತು ಸಃ॥
ವಾಮೇ ದಕ್ಷಿಣತಃ ಪಾದೇ ದಕ್ಷಿಣೇ ವಾಮತಃ ಕೃತೇ
ಮುಹುರಾವರ್ತಿತಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ವಿದೂಷಕ ಪರಿಕ್ರಮೇ॥

ನಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯಕಾರನೂ ಎಡದ ಕಾಲನ್ನು ಬಲಬದಿಗೂ, ಬಲಗಾಲನ್ನು ಎಡಬದಿಗೂ ಹಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ತಿರ್ಗಾಸು ನಡೆ' ನಡೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಆವರ್ತಿತಗತಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವಿದೂಷಕನ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಇನ್ನೂ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ :

ವಾಮನೋ ದಂತುರಃ ಕುಬ್ಜೋ ದ್ವಿಜಿಹ್ವೋ ವಿಕೃತಾನನಃ ।
ಖಲತಿಃ ಪಿಂಗಲಾಕ್ಷಶ್ಚ ಸ ವಿಧೇಯೋ ವಿದೂಷಕಃ ।
ಕಲಹಪ್ರಿಯೋ ಬಹುಕಥೋ ವಿರೂಪೋ ಗಂಧಸೇವಕಃ ॥
ಮಾನ್ಯಾಮಾನ್ಯಾ ವಿಶೇಷಜ್ಞಃ...॥

'ಗಂಧಸೇವಕ'ನೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಬಂದರೂ ಅವರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾದವನು ಎಂದರ್ಥ.

ಈ ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯಸಮೇತ ನಡೆಯತಕ್ಕ ವೀಥೀಪ್ರಹಸನಗಳೆಂದರೆ ಅಸತ್ಪ್ರಲಾಪ, ವಾಕ್ಕೇಲಿ, ಸಿಂಗಕ, ಛಲ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅವುಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಅಸಂಬದ್ಧಂ ತು ಯದ್ವಾಕ್ಯಂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಥೋತ್ತರಂ ।
ಅಸತ್ಪ್ರಲಾಪಿತಂ ಚೈವ ವೀಥ್ಯಾಂ ಸವ್ಯಕ್ತ್ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥
ಭಗವತ್ತಾಪಸ, ಭಿಕ್ಷು, ಶ್ರೋತ್ರಿಯ, ವಿಪ್ರಾತಿಹಾಸ, ಸಂಯುಕ್ತಂ ।
ನೀಚಜನಸಂಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಪರಿಹಾಸಾಭಾಷಣ ಪ್ರಾಯಂ ।
ಸುವಿಕೃತ ಭಾಷಾಚಾರಂ ವಿಶೇಷಹಾಸೋಪಹಾಸರಚಿತಪದಂ ।
ಲೋಕೋಪಚಾರ ಯುಕ್ತಾ ಯಾ ವಾರ್ತಾ ಯಾ ಚ ದಂಭಸಂಯೋಗಃ ।
ತತ್ಪ್ರಹಸನೇ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಂ ಧೂರ್ತವಿಟವಿವಾದ ಸಂಪನ್ನಂ ॥ (ಭ. ನಾ.)

(ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು 'ಆಮುಖ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು). ಇದು ವೀಥೀ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಿಂಗಿಸಿಂಗರ ಹಾಸ್ಯ ('ಸಿಂಗಕ') ಆಚಾರಿಭಟ್ಟನ (ಶ್ರೋತ್ರಿಯ) ಹಾಸ್ಯ (ಪುರೋಹಿತ ನಕಲಿ) ಒತ್ತೆ ಬೈರಾಗಿ (ಭಿಕ್ಷು) ಹಾಸ್ಯ, ಹಿಂದು ಬೈರಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಹಾಸ್ಯ (ವಿಪ್ರ) ಮಡಿವಾಳನ ಹಾಸ್ಯ, ಅರೆಪ್ಪಾವಿನ ಹಾಸ್ಯ. ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಸ್ಯ, ಒಡಾರಿ ಹಾಸ್ಯ (ಧೂರ್ತ ವಿಟವಿವಾದ) ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡ, ತುಳು, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ, ಮಲೆಯಾಳ, ತಮಿಳು ಮಾತುಗಳ ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ಹಾಸ್ಯಗಳು ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

ಹೀಗೆ 'ಆಮುಖ'ದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಯೋಗವಾದ ಮೇಲೆ 'ಪ್ರಸ್ತಾವಕ'ನು ಬಂದು (ಅವನಿಗೆ 'ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಿ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ.) ಮುಂದಿನ ಆಟದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೇಳಿ ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿ 'ಕಥಾನುಸಾರ' ಹೇಳುವುದನ್ನು ಭಾಗವತನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಯವನಿಕಾಂತರದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ತೆರೆಸೀರೆಯ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ರೌದ್ರರಸದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. (ತತೋ ರೌದ್ರರಸಂ ಶ್ಲೋಕಂ ಪದಸಂಪರಣಂ ಪಠೇತ್-ಭ. ನಾ. ೫). ಅದರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ವಾದಕರು ಶುಷ್ಕ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಿಧಿ ಇದೆ. 'ಶುಷ್ಕವಾದನ' ಎಂದರೆ ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ಬಾರಿಸು ವುದು ಎಂದರ್ಥ. ನಮ್ಮ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಭಾಗವತನು ಒಂದು ಭಾಮಿನಿ ಯನ್ನೋ, ವೃತ್ತವನ್ನೋ ಹೇಳಿ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಸೀರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಾರಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾವು ಪೀಠಿಕೆ ಹೊಡೆಯುವುದೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆಮೇಲೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನರ್ತನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವ ಪೌರುಷ

ಪ್ರವರ್ತನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾವು 'ಅಬ್ಬರತಾಳ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಈ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಹೆಸರು ಎಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದುದೇ ಆಗಿವೆ. ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿಯ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ :

ಕುಶೀಲವೈರ್ವ್ಯರ್ತ್ತ್ರಿ ಯತೇ ನೃತ್ತಾದೌ ತೂರ್ಯಘೋಷಣಂ ।
ತದಬ್ಬರಮಿತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶಾರದೈಃ ॥
ನಾಟ್ಯಂ ತತ್ರ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯಂ ಝಂಪಾತಾಳಾನುಸಾರತಃ ।
ತತೋ ನಾಟಪದಸ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಯೋಗೇ ರೀತಿರಿಷ್ಯತೇ ॥

ನಮ್ಮ ಆಟದ ಪ್ರಸಂಗಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಿರಾಗ ಜಂಪೆತಾಳದ ಪದವೇ ಇರುವುದಷ್ಟೆ? ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಗತಿಪ್ರಚಾರವೂ ಜಂಪೆತಾಳಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದ ತೆಲುಗು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. (ಜಂಪೆತಾಳಾನುಸಾರಂಗಾ 'ಜಗದತ್ತಾ' ಅನೇ ಅಕ್ಷರಾಲು ಜಾತನೇ ತತ್ತಕಾರ ಮುಂಚೇಯುವಲೇನು- ನಾಟಿ ರಾಗಾನ ಪದಮು ಪಾಡೇಲಪ್ಪುಡು)

ಇನ್ನು ಕುಣಿತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನೋಡೋಣ. ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭೂಮಿಕೆಗೂ ಅದರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೃತ್ತವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಪುರುಷವೇಷಗಳೂ ನೃತ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿಸುಳಿದು ಮತ್ತೆ ನಾನಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಲಾಗ ಹಾಕುತ್ತವೆ. ದೊಡ್ಡ ಲಾಗ, ಗತ್ತಿನ ಲಾಗ, ಅಂತರಲಾಗ, ಅಡಂತರಲಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ನೃತ್ಯಗಳು ಹಲವು ವಿಧ. ಇಂತಲ್ಲದೆ ಬೊಗರಿಯಂತೆ ಗರಗರ ಚಕ್ರ ಸುತ್ತುತ್ತವೆ, ಎಡಕ್ಕೂ, ಬಲಕ್ಕೂ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣ ಅಪ್ರದಕ್ಷಿಣವಾಗಿ ತಿರುಗುತ್ತವೆ, ತಿರುಗುಲಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸುತ್ತುತ್ತವೆ. ಆ ತಿರುಗು ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕೂ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧ ನಿಂತು ಮತ್ತೆ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಆಕುಂಚಿಸಿ, ಪುನಃ ಜಿಗಿಜಿಗಿದು ಲಾಗ ಹಾಕುತ್ತವೆ; ರಂಗಮಧ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ರಂಗದ ಪರಿಧಿಯ ವರೆಗೆ 'ಒರ್ಮೈ ಲಾಗ'ದಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು ಪುನಃ ಅದೇ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಹಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟು, ಅಷ್ಟ ದಿಕ್ಕಿಗೂ ಚಕ್ರದ ಅರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಅದೇ ಗತಿಯನ್ನು ಆವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಾಗದ ಗತಿಯೂ ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳ ಕ್ರಮ. ಹೀಗೆ ಅಗಲಿಸುವ ಅಂತರವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಗತಿಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡುವಾಗ, ಹಜ್ಜೆಯಿಂದ ಹಜ್ಜೆಗೆ ಇರುವ ದೂರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಗತಿವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾಣಬೇಕಲ್ಲದೆ ಹೇಳಿ ತಿಳಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣವೂ, ಹೆಸರೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬರೆದರೆ, ಅದೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥವಾಗಬಹುದು. ಈ ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಅದು ಒಳಪಡದು, ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದೇವತಾವೇಷಗಳೂ, ರಾಜವೇಷಗಳೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗೇಣುಗಳಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅಗಲಿಸಿಡಬೇಕೆಂದೂ, ಮಧ್ಯಮವೇಷಗಳ ಕಾಲುಗಳು ಎರಡು ಗೇಣು

ಅಂತರವಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದೂ, ನೀಚಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಕಾಲುಗಳು ಗೇಣಗಲ ದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ :

ಚತುಸ್ತಾಲಸ್ತು ದೇವಾನಾಂ ಪಾರ್ಥಿವಾನಾಂ ತಥೈವ ಚ ।
ದ್ವಿತಾಲಶ್ಚೈವ ಮಧ್ಯಾನಾಂ ತಾಲಃ ಸ್ತ್ರೀ ನೀಚಸಂಗಿನಾಂ । -ಇತ್ಯಾದಿ.

ತಾಲವೆಂದರೆ ಕೈಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಅಗಲಿಸಿದಾಗ ಹೆಬ್ಬೆರಳಿನ ತುದಿಯಿಂದ ನಡುಬೆರಳ ತುದಿಯವರೆಗಿರುವಷ್ಟು ಉದ್ದಳತೆ. ಗತಿಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಹಜ್ಜೆಯಿಂದ ಹಜ್ಜೆ ಇಡುವ ಕಾಲಾವಕಾಶವೂ ಮೇಲಿನ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು, ಎರಡು, ಒಂದು 'ಕಲೆ'ಗಳಷ್ಟಿರ ಬೇಕೆಂದಿದೆ. ಒಂದು 'ಕಲೆ' ಎಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲು ಬೇಕಾಗು ವಷ್ಟು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ದ್ವಿಗುಣಿತ ಚತುರ್ಗುಣಿತವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆಯೇ ಯುದ್ಧಾದಿ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೂ ವಿಧಿ ಇದೆ.

ಸ್ವಭಾವೈರುತ್ತಮಗತೌ ಕಾರ್ಯಾ ಜಾನು ಕಟೀಸಮಂ ।
ಯುದ್ಧ ಚಾರೀ ಪ್ರಯೋಗೇ ತು ಜಾನುಸ್ತನ ಸಮಂ ಭವೇತ್ । -ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮೊಣಕಾಲು ಎದೆಯ ಮೊಲೆಕಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯಾಗುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾಲೆತ್ತಿ ಹಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕೆಂದರ್ಥ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರದ ಗತಿಪ್ರಚಾರದಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ಸುತ್ತಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ನಮ್ಮ ವೇಷಗಳೂ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಸುತ್ತು ಹಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟೇ ಕುಣಿಯುವುದಾಗಿದೆ.

ಅನೇನ ಚಾರೀ ಯೋಗೇನ ಪರಿಕ್ರಮ್ಯ ಚತುರ್ದಿಶಂ ।
ಬಾಹ್ಯಭ್ರಮರಕಂ ಚೈವ ರಂಗಕೋಣೇ ಪ್ರಸಾರಯೇತ್ ॥

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷವೂ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವ ತನಕ ಅದರ ಗತಿಪ್ರಚಾರಗಳೂ ಸ್ವಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಪೌರುಷ ಪ್ರದರ್ಶನಾದಿ ನೃತ್ತಲೀಲೆಗಳೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿದೆ.

ಯಾ ಯಸ್ಯ ಲೀಲಾ ನಿಯತಾ ಗತಿಶ್ಚ ರಂಗಪ್ರವಿಷ್ಟಸ್ಯ ವಿಧಾನತಸ್ತು ।
ತಾಮೇವ ಕುರ್ಯಾತ್ತು ವಿಮುಕ್ತ ಸತ್ತ್ವೋ ಯಾವನ್ನರಂಗಾತ್ಪ್ರತಿನಿಃ ಸೃತಃ ಸಃ ॥
(*ಭ. ನಾ.*)

ತಿರುಗುಲಾಗಕ್ಕೆ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ'ವೆಂದೂ, ನಿಂತಲ್ಲೆ ಚಕ್ರದಂತೆ ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ (ಚಕ್ರಸುತ್ತು) 'ಭ್ರಮರೀ' ಎಂದೂ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣವಾಗಿ ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ 'ಅಂತರ್ಭ್ರಮರಿ', ಅಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಯದಕ್ಕೆ 'ಬಾಹ್ಯಭ್ರಮರಿ' ಎಂದೂ, ಮೇಲಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಹಾರಿ, ಕೆಳಬೀಳುವಾಗ ಕುಕ್ಕುಟಾಸನದಲ್ಲಿ ನೆಲಮುಟ್ಟಿ, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಜಿಗಿದು ತಿರುಗಿ ಹಾರುವುದಕ್ಕೆ 'ಕರಸ್ಪರ್ಶಾ ಲಗಭ್ರಮರಿ' ಎಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಹೆಸರುಗಳು. ಅಭಿಮನ್ಯು ಬಭ್ರುವಾಹನ, ಕುಶಲವರು, ವೃಷಸೇನಾದಿ ಪುಂಡುವೇಷಗಳು ಈ 'ಕರಸ್ಪರ್ಶಾಲಗಭ್ರಮರಿ'ಯಿಂದ ಪೌರುಷಪ್ರದರ್ಶನದ ಯುದ್ಧಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ತಿರುಗುಲಾಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೂ ನಿತ್ತು ನಿತ್ತು ಹಾರಿ ಸುತ್ತುವುದಕ್ಕೆ 'ಸ್ಕಂಧಭ್ರಾಂತ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ'ಕ್ಕೆ ನಾವು 'ದೊಡ್ಡಲಾಗ'ವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ 'ಅಲಗಧ್ವಾಜ' ಹಾಗೂ 'ಧ್ರುವಾಡಾಲಗ' ಎಂದು ಹೆಸರು. (ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಅಲಗ' ಶಬ್ದವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಲಾಗ' ಎಂದಾಗಿರುವುದು).

ಹೀಗೆ ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ಉದಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಆಟವು ೧೮೦೦ನೆ ಇಸವಿಯ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬಂಟವಾಳದ ವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಯುದ್ಧದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಕೊಡಗಿನ ವೀರರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯನು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನನ ವಿರೋಧಿಗಳಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷರೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕೈಕೆಳಗಿನ ಪುಂಡು ದಳವಾಯಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಪೇಟೆಗಳನ್ನು ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿದ್ದನು. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಗೋಪಗೌಡನೆಂಬವನು ಬಂಟವಾಳ ಪೇಟೆಯನ್ನು ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಯ ವೆಂಕಟರಮಣ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಆಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂಟವಾಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾರಸ್ವತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದ ಮಂಜಯ್ಯ ಭಾಗವತನು ದಶಾವತಾರ ಮೇಳವನ್ನು ಮಡಿಕೇರಿಗೆ ಕೊಂಡುಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಆಡಿತೋರಿಸಿದನೆಂದೂ, ಆ ಆಟವನ್ನು ನೋಡಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ರಾಜನಿಂದ ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಪುನಃ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸಿದನೆಂದೂ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದ ಗಣಪತಿ ರಾವ್ ಐಗಳ್ ಎಂಬವರು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವಂತೆ, ಕಳೆದ ೧೮೧೨ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರು ನೂತನವಾದ ಈ ದಶಾವತಾರ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ, ಅಂದಿನ ಕುಮಾರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆಂದೂ, ಆಮೇಲೆ ಸಹ ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಿಂದ ಭಾಗವತರನ್ನೂ, ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನೂ ಬೇಕಾದಂತೆ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಆ ಮೇಳವನ್ನು ಊರ್ಜಿತವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆ ಕುರಿತು ಹಿಂದೆ ಧರ್ಮಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಅವರ ಸಿರೂಪವೊಂದನ್ನು ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ದಿವಂಗತ ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾದ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಆಟವು ಮುಂದೆ ಕುಂದಾಪುರ ತಾಲೂಕಿನ ವರೆಗೂ ಅಡಿಯಿಟ್ಟಿತ್ತೆಂದೂ ಊಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾರಂತರೊಬ್ಬರು ದಶಾವತಾರ ಮೇಳವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದರೆಂದೂ, ಆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ, ಆತನದೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯುಳ್ಳ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯದಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆನೆಯ ಗುಡ್ಡದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ ಆ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

ದಯೆ ಮಾ | ಡೋ ವಿಘ್ನ | ರಾಜ ಸು | ಬ್ಬನ ಮೇಲೆ | ದಯೆಮಾಡೊ ||
ದಯೆ ಮಾಡ | ನ್ನೊಡೆಯ ಶ್ರೀ | ಗಣನಾಥ | ನಂಬಿದೆ || ದಯಮಾಡೋ ||

ದಯೆಮಾಡೊ ದಣದು ಬಂ | ದಾತ- | -ರಕ್ತ |
ಕ್ಷಯವಾಗು | ತಿದೆ ಮೈಯೊಳ್ | ವಾತ- | -ಕಾಣ |
ಕೆಯನೀವೆ | ಗಿರಿಜಾ ಸಂ | ಜಾತ ||
ಭಯವಾಗು | ತಿದೆ ಮುಂದ | ಎದೆದಾರಿ | ಯೊಳಗೆ ನಿ |
ನ್ನಯ ಸೇವೆ | ಯೊಳಗೆ | ಊ | ರಿಗೆ ಪೋಪ | ತೆರನಂತ || ದಯಮಾಡೊ ||

ಆಸರು । ಬ್ಬಸ ವೇರಿ । ತೆಸಗೆ । - ಶ್ರೈತ್ಯ ।
ವಾಸವಾ । ಗಿದೆ ಒಡ । ಲೊಳಗೆ । -ಆರು ।
ಮಾಸವಾ । ಯಿತು ಜಡ । ದೊಳಗೆ ॥
ಲೇಸ ಪಾ । ಲಿಸಿ ಕಾರಂ । ತನ ಮೇಳ । ದೊಳಗೆ ಪ ।
ಣ್ಮಾ ಸನಾ । ಚರಿಸಿ ಊ । ರಿಗೆ ಪೋಪ । ತೆರನಂತೆ ॥ ದಯಮಾಡೋ ॥

ತಿರಿದುಂಬ । ಪರದೇಶಿ । ನಾನು । -ಲಕ್ಷ್ಮೀ
ಕರದಿಂದೊ । ಪ್ಪುವ ಸ್ವಾಮಿ । ನೀನು । -ಪಾದ ।
ಸಿರಿಯ ನೋ । ಡಿವರೆ ಮುಂ । ದೇನು ॥
ಸ್ಮರಿಸಿ ಬೇ । ಡುವೆ ನಿನ್ನ । ಕರುಣೆಪು । ದೆಮ್ಮ ಶ್ರೀ ।
ವರದ ವಿ । ಘ್ನೇಶ ಈ । ಪರಿ ಮರೆ । ಯಾಗದೆ ॥ ದಯಮಾಡೋ ॥

ದೇಶದೊ । ಳಗೆ ಸುಪ । ವಿತ್ರ । -ಕುಂಭ ।
ಕಾಶಿಯಂ । ಬುದು ಪುಣ್ಯ । ಕ್ಷೇತ್ರ । -ಅಲ್ಲಿ ।
ವಾಸವಾ । ಗಿಹೆ ಸುಚ । ರಿತ್ರ ॥
ಲೇಸನ್ನ । ಕೊಡುವಂಥ । ಆಣೆಯ ಗು । ಪ್ತೆ ಯ ಸರ್ಪ ।
ಭೂಪ ಸ । ರ್ವೇಶ ಗ । ಣೇಶ ಸು । ಬ್ಬನ ಮೇಲೆ ॥ ದಯಮಾಡೋ ॥

(ಈ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ದಿ। ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.)

ಈ ಪದ್ಯದಿಂದ, ಸುಬ್ಬನು ಆಗ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದವನೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಆ ಕಾರಂತರು, ದೂರ ಊರಿನ ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮುದುಕನಾದ ಸುಬ್ಬನನ್ನೇ ಭಾಗವತಿಕೆಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದಕ್ಕೇ ಆಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಈ ಊರಿಗೆ ಅದೇ ಹೊಸತಾಗಿತ್ತೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

(ಬಾಸಿಗ : ದ. ಕ. ಜಿಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ೧೯೭೧ರ ಸ್ಮೃತಿಸಂಪುಟ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ವಾಗತ ಸಮಿತಿ, ಕಾರ್ಕಳ, ೧೯೭೨.)

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ

ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ದಶಾವತಾರವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವು ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಆಂಧ್ರ, ಕರ್ಣಾಟಕ, ತಮಿಳುನಾಡು ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಇದರ ಪೂರ್ವೋತ್ತರದ ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಕೈಹಚ್ಚಿರುವುದು ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆ. ಅಂದಿನಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು? ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೋ ಅಥವಾ ಜಾನಪದವೋ? ಮೂಲವೆಲ್ಲಿ? ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು? ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದುದೇ ದಕ್ಷಿಣದ ನಾಲ್ಕನೇ ರಾಜ್ಯವಾದ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಎಂಬುದು. ಅದು ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ'ವುಳ್ಳದು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ, ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ, ಅದಕ್ಕೂ ಹೇಳುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು. ಆದರೆ, ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಈ ವಿಶೇಷತೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿ ಇರುವಂತೆ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿತ್ತೆಂದೂ, ಆಗ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ಅಭಿನಯವು ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ತಜ್ಞರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ, ನಾಟ್ಯವೂ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವಾದರೆ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಸಂಗೀತ-ನಾಟ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದು, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಂಗೀತ-ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದವರಿಂದ ಜಾನಪದವೆಂಬ ಹಾಗೆ ಆಡಲ್ಪಡುವುದು, ಹೀಗೆ ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆನ್ನುವ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಾದರೂ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆನುವಂಶಿಕವನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳು ತೆರೆಹಿಡಿದು ರಂಗಸ್ಥಳ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವುದು ಯಾವ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೂ ಇರುವಂತಹದಲ್ಲ. ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯುವ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ನಾಂದೀ ವಿಧಿ; ಅಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಮೇತ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಟ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಗಾಯಕ ಲಕ್ಷಣ, ವಾದ್ಯ- ವಾದಕ-ನಟ-ವಿದೂಷಕ-ತಾಳಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಕ್ರಮ, ವೇಷರಚನೆ, ಕಿರೀಟ, ಕಡಗ, ಕಂಕಣ, ಎದೆಹಾರ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳೂ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿಯೂ, ದೊಡ್ಡಲಾಗ, ಅಂತರಲಾಗ, ಅಡಂತರಲಾಗ, ಒಮ್ಮೆಲಾಗ, ಮಂಡಿ, ಬೀಸು, ತಿರುಸು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಹಾರಾಟ-ಸುತ್ತಾಟಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ' ಮತ್ತು 'ಭ್ರಮರೀ' ಎಂಬ ನೃತ್ತ ವಿಧಾನಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಈ 'ಲಾಗನೃತ್ತ'ಗಳನ್ನು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಯಲಾಟದ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಮದ್ರಾಸಿನ ಡಾ। ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರು, ಕಥಕಳಿಯಂತೆ ಇದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕ,

ಉಪರೂಪಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.[1] ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕೆಲಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಬಯಲಾಟದ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾನನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾನಪದ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿ, ಇದೊಂದು ಹಳೆಯ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೆಂದೆಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ, ಪೂರ್ವದ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಮಂಗಳೂರಿನ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ದಿ। ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ನವರು, "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ" ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಗ್ಗಳದೇವನೆಂಬ ಕವಿಯ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ'ದ ಒಂದು ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ[2] ಕಾಣುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಪದವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದೂ ಅದೊಂದು ದೇಸೀ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯೆಂದೂ ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಡಾ। ಎಸ್. ವಿ. ಜೋಗಾ ರಾವು ಎಂಬ ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧಕರು ಅಗ್ಗಳ ದೇವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ "ಎಕ್ಕಲಗಾಣರೆಂಬ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂ"ದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ, ಆಂಧ್ರದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಜಕ್ಕುಲರೆಂಬ ಆದಿವಾಸಿಗಳೂ ಅದೇ ಮೂಲದವರೆಂದೆಣಿಸಿ ಅವರ 'ಪಾಟ'ದ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿದ್ದಿರ ಬಹುದೆಂದೂ ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.[3] ಅಲ್ಲದೆ ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಭರತೇಶ ವೈಭವದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣು ತ್ತಾರೆ. ಅಗ್ಗಳ ದೇವನ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ; ಕೈಯಲ್ಲಿ ಜಾಕಟೆಯನ್ನೋ, ತಾಳವನ್ನೋ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾನಪದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ- ಎಂದು ನಾನು ಅಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ವಸ್ತುತಃ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಅದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಠಾಯೆ, ಆಣತಿ, ಸಾಳಗ, ದೇಸಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಂತೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ.

---

೧. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಡಾ। ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಮೊದಲ ಪಾರಾ ನೋಡಿರಿ.

೨. ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮುಮುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ
ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯ ಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂ
ದಾಣತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ
ಪಾಣನಸುರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ ॥

ಕೇಳುತ್ತು ಮಿರ್ದಂ (೭-೯೬)

೩. ಡಾ। ಎಸ್. ವಿ. ಜೋಗಾ ರಾವು ಇವರ "ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಙ್ಮಯ ಚರಿತ್ರೆ" ಎಂಬ ಬೃಹತ್ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಪಾಠಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆಂಧ್ರ ವಿಶ್ವಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಿಂದ ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಎಂದರೆ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಏಕಲ ಗಾಯನಃ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ. ಯಾವುದೇ ವಾದ್ಯದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬೊಂಟಿಗನಾಗಿ ಹಾಡುವವನು ಎಂದರ್ಥ. ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿರುವ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಏಕಲೋ ಯಮಲೋ ವೃಂದಗಾಯನಶ್ಚೇತಿ ತೇತ್ರಿಧಾ
ಏಕ ಏವ ತು ಯೋ ಗಾಯೇದಸಾವೇಕಲ ಗಾಯನಃ ।
ಸದ್ವಿತೀಯೋ ಯಮಲಕೋ ಸವೃಂದೋ ವೃಂದ ಗಾಯನಃ ॥

"ಏಕಲ, ಯಮಲ, ವೃಂದ-ಎಂದು ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭೇದಗಳು. ಯಾವ ಗಾಯಕನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುತ್ತಾನೋ ಅವನು ಏಕಲ ಗಾಯನನು. ಎರಡನೆಯವನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವವನು ಯಮಲ ಗಾಯನನು, ಅನೇಕರೊಡನೆ (ವಾದಕಗಾಯಕರು) ಹಾಡುವವನು ವೃಂದಗಾಯನನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ."

ಇದನ್ನು ಸಾಧಾರವಾಗಿಯೂ, ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುತ್ತೇನೆ.[೧] ವಿಸ್ತಾರಭಯದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನಷ್ಟೆ.

ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದಿರಬೇಕೆನ್ನುವವರು. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೂ, ವಡುತ್ತಿರುವುದೂ ಆ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವಾಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಸರ್ವತ್ರ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಾರಿಜಾತ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ನಳಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬಂತೆ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕವಿಗಳೇ ತಮ್ಮ ಆ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ-ದೇವಿದಾಸನೆಂಬ ಕವಿ ತನ್ನ 'ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ' ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ "ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಮಲ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆಗಳ ವಿಹಿತಮನನಾಗಿ ವರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಕೂಡಿ ತಿಳಿದಂತೊರೆವೆ" ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ. (ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ) ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂಬವನು- "ಸಿಂಧುಶಯನನ ದಯದಿ ಯಕ್ಷಗಾನವ ಗೈದೆ" ಎಂದು ತನ್ನ 'ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಚೆನ್ನಪ್ಪನೆಂಬ ವೀರಶೈವ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ- "ಶರಣಲೀಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನವ ವಿರಚಿಸಿದೆನು" ಎಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಕವಿವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೂ (ಮೂರನೇ ಭಾಗ) "ತಿಪ್ಪಯಾರ್ಯನೆಂಬ ಕವಿ ಕಾಳೀಯಮರ್ದನ, ಕುಚೇಲೋಪಾಖ್ಯಾನಗಳೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ನಂಜಯ್ಯ- ಕಪೋತವಾಕ್ಯವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಸುಗ್ರೀವನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಪೋತ ಕಥೆ ವಿವರಿಸಿದೆ" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಕಿಟ್ಟೆಲರ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'

---

೧. ರಾಷ್ಟ್ರಮತ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆ (೧೯೭೦-೭೧)ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ಲೇಖಕನ 'ಏಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಶಬ್ದಕ್ಕೆ - A poetic composition used in dramas ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ತೆಲುಗು ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಭೇದವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ವೆಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಕುರಿತಾಗಿ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ತಂಜಾವೂರ ನ್ನಾಳಿದ ರಘುನಾಥ ನಾಯಕನ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬-೧೭ನೇ ಶತಮಾನ) ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸ ನಾಗಿದ್ದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಆ ನಾಯಕ ರಾಜನ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ-

ಶ್ರೀರುಕ್ಮಿಣೀ ಕೃಷ್ಣ ವಿವಾಹ ಯಕ್ಷಗಾನಂ, ಪ್ರಬಂಧಾನಪಿ ನೈಕಭೇದಾನ್ ।
ನಿರ್ಮಾಯ ವಾಗ್ಭಿಃ ಪ್ರಣುತಾರ್ಥಭಾಗ್ಭಿರ್ವಿದ್ವತ್ ಕವೀನಾಂ ವಿದಧಾಸಿ ಹರ್ಷಂ ॥
(೧-೬೩)

ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ. "ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕೃಷ್ಣ ವಿವಾಹವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೂ, ಇನ್ನಿತರ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ವಿದ್ವತ್ಕವಿಗಳಿಗೆ ಹರ್ಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿರುವಿ" ಎಂಬ ಈ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧ ಜಾತಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಷ್ಟೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಗಾನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾದರೆ, ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಅರ್ಥವಿರುವುದು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಗಾನ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಈ 'ಗಾನ'ಕ್ಕೆ, ರಾಗಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಕ್ರಿಯಾಂಗಾದಿ ದೇಶೀ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಸಂಗೀತರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡತಕ್ಕ ದೇಶಭಾಷಾಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ-

ಯತ್ತು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೇಣ ರಚಿತಂ ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತಂ ।
ದೇಶಿರಾಗಾದಿಷು ಪ್ರೋಕ್ತಂ ತದ್ಗಾನಂ ಜನರಂಜನಂ ॥

ಈ ಗಾನ (ಪ್ರಬಂಧ)ಗಳು ದೇಶಭಾಷಾರಚನೆಗಳಾಗಿರುವದರಿಂದ ಆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ಕ್ಕೆ 'ಮಾತು' ಎಂದೇ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು- ('ಮಾತು' ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವಲ್ಲ).

ವಾಙ್ಮಾತುರುಚ್ಯತೇ ಗೇಯಂ ಧಾತುರಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ
ವಾಗ್ವರ್ಣಸಮುದಾಯಸ್ತು ಮಾತುರಿತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ - ಇತ್ಯಾದಿ.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆಂದರೆ ಮಾತು (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಮತ್ತು ಧಾತು (ಸರಿಗಮಾದಿ ಸ್ವರವಿಧಿ ಅಥವಾ ರಾಗನಿರ್ದೇಶ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರು ಎಂದರ್ಥ.

ಮಾತು ಧಾತುದ್ವಯೋಃ ಕರ್ತಾ ಪ್ರೋಕ್ತೋ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಕಃ ।

ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಅಂತಹ 'ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ರಚನೆ'ಗಳೆಂದು ತೆಲುಗು ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಸುಮಾರು ೩೦೦ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನವನಾದ ಆಂಧ್ರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಆದಿ ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣದಾಸನೆಂಬವನು ಆ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ-

'ಯಕ್ಷಗಾನಮುಗೂಡ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಪ್ರಣೀತಮುಲೇ, ಶ್ರುತಿಲಯಾತ್ಮಕಮ್ಮೈ ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯಮು ಜಾತಿ ಮೂರ್ಛನಾಯುತಮ್ಮೈನ ಸ್ವರಾಲಾಪಯುಗಲಿಗಿನ ಗೇಯರಚನ.'

ಅಂತೆಯೇ ಇದು ವೀಣಾದಿ ವಾದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ, ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಚೆಂಗಲ್ವ ಕಾಳಕವಿ ಎಂಬವನು 'ರಾಧಾವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು-

'ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನು ರಾವಣಹಸ್ತ, ಮುಡುಕು, ದಂಡೆಮೀಟಲು (ಜೆಂಗುಲು) ಜೇಕಟ, ತಾಳಮುಲನು, ಜೋಲಿ, ಸುವ್ವಾಲಿ, ಧವಳಂಬುಲೇಲಲಮುರ, ಕೊಂವರತಿವಲು ವಿನಿಪಿಂಚರಂದಮುಗನು'

(ರಾವಣಹಸ್ತ = ಇಪ್ಪತ್ತು ತಂತಿಗಳ ವೀಣೆ; ಮುಡುಕು = ಉಡುಕ್ಕೆ ಎಂಬ ಚರ್ಮ ವಾದ್ಯ; ದಂಡೆಮೀಟಲು = ವೀಣೆ; ಜೇಕಟ = ಜಾಕಟೆ.)

ಆಂಧ್ರದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣ'ವೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದೂ, ಯಾವ ಯಾವ ವಿಧದ ಪದ್ಯಗಳು, ಹಾಡುಗಳು ಆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವೆನ್ನಲಾದ 'ಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕಾ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗಿದೆ-

"ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನನ್ ವೆಲಯು ಪದಂಬುಲು, ದರುವುಲು, ನೇಲಲು, ಧವಳಂಬುಲು, ಮಂಗಳಹಾರತುಲು, ಶೋಭನಂಬುಲು, ಸುಯ್ಯಾಲಜೋಲಲು, ಜಕ್ಕುಲರೇಕು ಪದಂಬುಲು, ಕಂದವೃತ್ತಾದುಲು, ಚಂದಮಾಮ ಸುದ್ದುಲು, ಅಷ್ಟಕಂಬುಲು, ಏಕಪದ, ದ್ವಿಪದ, ತ್ರಿಪದ, ಚತುಷ್ಪದ, ಷಟ್ಪದಾಷ್ಟಪದುಲು ನಿವಿಯಾದಿಗಾಗಲ್ಗುನನ್ನಿಯು ಲಯಪ್ರಮಾಣಂಬುಲುನೊಪ್ಪ ಮೃದುಮಧುರ ರಚನಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂಬೈನ ಕವಿತ್ವಂಬುಲು"- ('ಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕಾ' -ಪ್ರಾಚ್ಯಲಿಖಿತ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ ಡಿ. ನಂ. ೧೩.೨೯).

ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ದರುಗಳು ಅಥವಾ ದರುಪದಗಳು, ಏಲೆಗಳು (ಯಾಲ ಪದಗಳು), ಮಂಗಳಾರತಿ ಪದಗಳು, ಶೋಭನ, ಚೋಗುಳ, ಜಕ್ಕುಲರೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಕಂದ, ವೃತ್ತ, ದ್ವಿಪದ. ತ್ರಿಪದ. ಷಟ್ಪದ ಮುಂತಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಸೇರಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಕವಿ ಪೆದ್ದನನೆಂಬವನ 'ಲಕ್ಷಣಸಾರ ಸಂಗ್ರಹ', 'ಅಪ್ಪಕವೀಯ' ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ ಗಳಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧದ ಹೆಸರೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಇದು ವರೆಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಕನ್ನಡ, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಲ್ಲ ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಈಚೆಗಿನವೇ ಆಗಿರುವದರಿಂದ, ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ ಸಹ, ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆ ಮೇಲೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯೂ, ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀನಾಥನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯ, ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಮೊದಲಾಗಿ ಕಾಣುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಕಾಣ ದಿದ್ದರೂ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕಳೆದ ೧೨-೧೩ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಾಧಾರ ದೊರೆಯುವುದು. ಚೌಂಡರಸನೆಂಬ ಕವಿಯ

'ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತೆ'ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ. (ಈ ಕವಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೦೦ ಎಂದು ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ)

ಮೊದಲೊಳ್ ದಂಡಿಕವೀಶ್ವರಂ ದಶಕುಮಾರಾಖ್ಯಾನ ಚಾರಿತ್ರಮಂ ।
ಪದಪಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಿಂ ರಚಿಸಿದಂ ಧಾತ್ರೀಜನಸ್ತೋತ್ರಸ ॥
ಮ್ಮದಮಪ್ಪಂತದನಾಂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಯುವತಾರಾಕಾರಮಂ ನಟ್ಟುವಂ ।
ವಿದಿತಂ ರಂಗದೊಳಾಡಿ ತೋರ್ಪ ತೆರದಿಂ ಪೇಳ್ವೆಂ ಸುಕರ್ಣಾಟದಿಂ ॥

ಚೌಂಡರಸನ 'ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತೆ'ಯೆಂಬುದು ಹತ್ತು ಮಂದಿ ರಾಜಪುತ್ರರ ಕಥೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯ. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ದಶಾವತಾರಾಕಾರ' ಎಂದರೆ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರದ ಕಥೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರೂಪಕ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. 'ನಟ್ಟುವಂ' ಎಂದು ಏಕವಚನವಿದ್ದರೂ ಅದು ನಟ್ಟುವ ವರ್ಗ ಅಥವಾ 'ನಟ್ಟುವ ಮೇಳ' ಎಂಬರ್ಥದ ಜಾತ್ಯೇಕವಚನಪ್ರಯೋಗವೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು. ಈ ನಟ್ಟುವರೆಂಬವರು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಿರತರೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಪೊನ್ನನ ಶಾಂತಿ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ-

"ಗೀರ್ವಾಣ ಮಂಗಳ ಗಾಯಕರೆ ಸಂಗೀತ ಗಾಯಕರಾಗೆ ನಿಳಿಂಪ ಭಾರತಿಕರೆ ನಟ್ಟುವರಾಗೆ ಸನ್ಮಾರ್ಗ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪವಿತ್ರ ಸೂತ್ರಧಾರನೆ ಮುಂದೆ ನಿಂದು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯಂ ಕೆದರೆ" ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಟ್ಟುವರು ನಾಟ್ಯಸೇವಾನಿರತರಾಗಿದ್ದುದೂ ಶಾಸನಾದಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದ ವಿಚಾರ. ಆಂಧ್ರ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ವಿಸ್ಸ ಅಪ್ಪಾರಾವು ಎಂಬವರು, ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕುರಿತು ಬರೆದ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ-

"Inscriptions of the 8th, 9th and 10th centuries show the existence of another group of artistes known as Nattuva Melas in Kashmir, Andhra, the Dravida Country and Karnataka. The quality of the art of these Nattuva Melas, in which women played important roles, was gradually deteriorating. It was therefore felt that the pristine purity and quality of this dance should be restored and as a result, Brahmana Melas which excluded women were organised and the Kuchipudi Bhagavata Mela was one of them. The members of these melas received a broad cultural education in Sanskrit and Telugu literature. They were proficient in the Natya Sastra, Nandikeswara's Abhinaya Darpana and Alamkara Sastra, and underwent a disciplined and rigorous training in nritta, abhinaya and music." *('Indian Dance' Ministry of Information and Broadcasting, Government of India publication, 1955.)*

ಕೂಚಿಪುಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾಮಾಕಲಾಪ, ಗೊಲ್ಲ ಕಲಾಪ, ದಶಾವತಾರ ಇವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದುವು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಚೌಂಡರಸನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವಂತೆ ನಟ್ಟುವರ ದಶಾವತಾರ ಪ್ರಯೋಗವೇ ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಭಾಸ-ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಕವಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಎಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಉಪರೂಪಕಗಳೋ, ಅಥವಾ ಅಂತಹವೇ ದೃಶ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾದ ಕನ್ನಡ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೋ ಆಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಅವ್ವರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಂತಹ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನವು ದೊರೆತಿಲ್ಲವೇನೋ ಸರಿ. ಆದರೆ 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ', 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಂತಹದೇ ರಚನೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ರಾಗತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಪದ ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಈ ಪದಗಳ ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತ ಗಳೂ, ಕಂದಗಳೂ ಸೇರಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈಗ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹಾಡು, ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಲಕ್ಷಣವೇನು?-

ಸೂ. ೨೪೧

ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆರ
ತೊಂದರಿಕೆಯ ವೃತ್ತ ಜಾತಿಯುಂ ಪದಮುವು ತ।
ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡುವರಂ
ಸಂದುದು ಮೆಲ್ವಾಡೆನಿಕ್ಕುಮದು ಕನ್ನಡದೊಳ್॥ ॥ ೬೫೨ ॥

ಕಂದ ಪದ್ಯವೂ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವೃತ್ತವೂ, ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಮೀರದ ಪದಗಳೂ ಇರುವ ರಚನೆಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಂಗ್ರಹಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳು (ಪದಂ ಅವು) ಎಂದಿರುವುದು ಹಾಡು ಗಳೇ ಎಂಬುವರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅದು ಹೊರತು ಮೆಲ್ವಾಡು ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗುವು ದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಈ ಪದಗಳು ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಳು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವು ಮೆಲ್ವಾಡಲ್ಲ, 'ಹಾಡು' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಸೂ. ೨೪೨

ಪದಿನೈದುಮಿರ್ಪತ್ತೈದುಂ
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೆಯ್ಯೊಳ್।
ಪುದಿದೊದವಿ ನೆಗಳ್ದುವಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡಕ್ಕುಂ॥ ॥ ೬೫೩ ॥

ಹದಿನೈದೋ ಇಪ್ಪತ್ತೈದೋ ಅಥವಾ ವಿಷಯಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟಾದರೋ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದಗಳಿರಬಹುದಾದ ರಸಾಸ್ಪದ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಪಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರೆಂದು ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ಇನ್ನು :

ಸೂ. ೨೪೩

ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತರಿಸಲೆ
ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಮೆಂದು ಬುಧರ್ ಕೋಂ ।
ವಾಡುವರದರಿಂ ದಲ್ ಮೇಲ್
ವಾಡುಂ ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ ॥ ॥ ೯೨೪ ॥

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಪಾಡು'ಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ ಅದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ; ಅದುವೇ 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಅಥವಾ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ, ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತ ಹಾಗೂ ಕಂದಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿರುವ ಪದಗಳು (ತಾಳಬದ್ಧ ಪದ್ಯಗಳು) ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಕಂದವೃತ್ತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಧಿಕವಿರುವುದಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಎಂದರೆ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ, ಅದುವೇ ಬೆದಂಡೆ ಎಂದೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕಂದವೃತ್ತಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ'ವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೂಡಸ್ಥ' ಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ತಾಳಗಳು ಏಕತ್ರ ಸೇರಿರುವುದೇ 'ಸೂಡ'ದ ಲಕ್ಷಣ-

ಬಹೂನಾಂ ತಾಳಾನಾಂ ಏಕತ್ರ ಗುಂಫನಂ ಸೂಡಃ *(ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ)*

ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅನೇಕ ತಾಳದ ಪದಗಳಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಸೂಡಸ್ಥ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಇದರ ಹಾಡುವಿಕೆಗೂ 'ಸೂಡಕ್ರಮ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನ 'ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ' ಗ್ರಂಥದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿರುವ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ :

ಕಂದ ವೃತ್ತಾಧಿಕಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಪ್ರಬಂಧಶ್ಚೇನ್ಮಹಾನ್ ಪುರಃ ।
ಅಲ್ಪಃ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಗಾತವ್ಯಃ ಏಷ ಸೂಡಕ್ರಮೋ ಮತಃ ॥

ಪೂರ್ವದ ಸಂಗೀತಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತೆಂದು ಇದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ ಕರೆದುಕೊಂಡದ್ದಿದೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವು ಹಿಂದೆ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಹಾಗೂ ಬೆದಂಡೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದ "ಸಭಾಸಂಗೀತ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಪದ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ (ಗಾಂಧರ್ವ) ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತ ಮುನಿಯು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಾಂಧರ್ವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ-

ಗಾಂಧರ್ವಂ ಯನ್ಮಯಾ ಸೃಷ್ಟಂ (ಪ್ರೋಕ್ತಂ) ಸ್ವರತಾಲ ಪದಾತ್ಮಕಂ ।
ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು ಸ್ವರತಾಲಾನುಭಾವಕಂ ॥ (ಅ. ೨೮)

ಸ್ವರ, ತಾಲ, ಪದ, ಈ ಮೂರೂ ಕೂಡಿರುವಂಥಾದ್ದೇ ಗಾಂಧರ್ವ. ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಪದ ಎಂದರೆ ಸ್ವರತಾಲಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯವಾಗಿರುವ ಗೇಯವಸ್ತು ಅಥವಾ ಪ್ರಬಂಧ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. 'ಪದ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಪಾದವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು. ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಪದವೆಂದರೆ, ಏಕಾರ್ಥ ಬೋಧಕವಾದ ಒಂದು ಶಬ್ದ - ಸುಬಂತ, ತಿಙಂತ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು' ಎಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಂಧ, ರೂಪಕ, ಗೀತ, ಗೇಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರು ಗಳಿರುತ್ತಾ 'ಪದ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನು ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಆತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನೆಂದರೆ- 'ಪದ' ಶಬ್ದದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಹಜ್ಜೆ, ಪಾದ ವಿನ್ಯಾಸ (Foot Step) ಎಂದಾಗಿದೆ- ''ಪದ-ಗತೌ'' ಎಂಬುದು ಧಾತ್ವರ್ಥ; ''ಪದ್ಯತೇ, ಪದಂ ನ್ಯಸ್ಯತೇ ಇತಿ ಪದಂ'' ಇದು ಆ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ಹಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟು ಕುಣಿಯಲಿಕ್ಕಿರು ವಂಥಾದ್ದು ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೇಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ 'ಪದ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ. ಭರತನ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂಬುದು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ- ''ನೃತ್ತಂ ಗೀತಂಚ ವಾದ್ಯಂಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ'' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥ ಬಂದಿರುವುದು. ಭರತೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ 'ಪದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವು ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಪದ್ಮಾವತೀ ಚರಣ ಚಾರಣ ಚಕ್ರವರ್ತಿ'' ಎಂದುಕೊಂಡಿರುವ ಜಯದೇವನು ಆತನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ನಾಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ''ಗೀತ ಗೋವಿಂದ''ವನ್ನು 'ಪದ'ವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. (ಆ 'ಅಷ್ಟಪದಿ'ಗಳು ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಂಟೆಂಟು 'ಪಾದ'ಗಳಿರುವುದಲ್ಲ, ಎಂಟೆಂಟು ಪದಗಳು, ಎಂದರೆ 'ಚರಣಗಳು' ಇರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು 'ಪದಾವಲಿ') ''ಲಲಿತ ಕೋಮಲ ಕಾಂತ ಪದಾವಲೀಂ ಶೃಣುತ ರೇ ಜಯದೇವ ಸರಸ್ವತೀಂ.''

ಇನ್ನಿತರ ಎಷ್ಟೊಂದು ನೃತ್ತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಪದಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ- ರಾಸಲೀಲಾಪದ, ರಾಮಲೀಲಾಪದ, 'ಗೊಬ್ಬಿ' ಪದ (ಇದು ಗುಜರಾತಿನ ಗರ್ಬಿ ಎಂಬ ರಾಸನೃತ್ತದ ಹೆಸರು), ಜಕ್ಕಿಣೀ ಪದ, ಚಿಂದು ಪದ, ಕೊರವಂಜಿ ಪದ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ ಪದ, ಕಥಕಳಿ ಪದ, ದಾಸರ ಪದ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದೇ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳೂ ಪದಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೂ, ನಾಗವರ್ಮನು ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ 'ಬೆದಂಡೆ'ಯ ಹಾಡುಗಳಿ ಗಾದರೂ ಪದಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ನಾಟ್ಯೋದ್ದಿಷ್ಟವಾದುವೆಂಬುದರಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬುದ ರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದಗಳಿಗೆ ಭರತನು ಧ್ರುವಗಳು ಅಥವಾ 'ಧ್ರುವಾ ಪದ'ಗಳೆಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರು ತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಸಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ಜಾತಿ, ರಾಗ, ತಾಳಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವಿರುವ ಪದಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವು ಧ್ರುವಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ದರು' ಅಥವಾ 'ದರುಪದ'ಗಳು ಆ ಧ್ರುವ ಅಥವಾ ಧ್ರುವ ಪದಗಳ ತದ್ಭವ ವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ, ಅದು ಸರಿಯಾದ್ದೇ. (ಭರತನ ಈ ಧ್ರುವಾಪದಗಳ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಕ್ಕೆ ಈ ಲೇಖಕನ ''ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಸಂಸ್ಕೃತ

ನಾಟಕಗಳೂ'' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ('ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ', ಸಂ. ೧, ಸಂಚಿಕೆ ೨, ವಿ. ವಿ. ನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು).

ಇನ್ನು, ಅಂದಿನ 'ಜೆಮಂಡೆ' ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ರಚನೆಗಳೆಂದಾದರೆ ಜೆಮಂಡೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವ ಮೊದಲು ಜೆಮಂಡೆ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಹೇಗೆ ಬಂತು, ಅದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಪರಂಪರೆ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಬಂದಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿಯಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭರತನ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂಬುದು ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಗಾಂಧರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಆ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಅದು ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಇಲ್ಲದ ಕೇವಲ ನಿಬದ್ಧಗಾನ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆಲಾಪಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯು ಮತ್ತೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು. ಆ ಸ್ವರಾಲಾಪವೇ ರಾಗವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದುದು. ಆ ಆಲಾಪವೇ ಅನಿಬದ್ಧಗಾನ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭರತೋಕ್ತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಇದು ಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ದೇಶೀ ಗಾನ'ವೆಂದು ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಇದರ ಮೂಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತನು ಮತಂಗ ಮುನಿ. ಆತನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವು 'ಬೃಹದ್ದೇಶೀ'. ''ರಾಗ ಮಾರ್ಗಸ್ಯ ಸದ್ರೂಪಂ ಯನ್ನೋಕ್ತಂ ಭರತಾದಿಭಿಃ'' - ಭರತಾದಿಗಳು ಹೇಳದೇ ಇರುವ ಈ ರಾಗಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತಾನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ದೇಶೀ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಾವಯವವಾದ ರಾಗಾಲಾಪಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ (ಸಭಾಸಂಗೀತ)ದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು 'ದಂಡೀಗಾನ'ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಠಾಯಿ, ಆಲಾಪ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ ಇವು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ದಂಡಿ'ಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತದ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗಗಳ ಮೂಲಕರ್ತನಾದ ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ (ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಮಗ) ಆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವು. ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದಾಗಿ 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ.

ಜೆದಂಡೆ ಎಂಬುದರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪವು 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂದೂ, ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಹೆಸರೆಂದೂ ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಜೆದಂಡೆಯಂತಹದೇ 'ವೈದಂಡಿಕ'ವೆಂಬ ಗೇಯ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದುವರೆಗೆ ಅಂಥಾದ್ದು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ'ವೆಂಬುದೇ ಅದಾಗಿದ್ದಿರಲು ಕಾರಣ ಉಂಟು, ಇರಲಿ.

'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂಬುದು 'ವಿದಂಡೀ' ಎಂಬುದರಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವ ರೂಪ. ವಿದಂಡೀ ಎಂದರೆ 'ದಂಡೀ'ಯಿಂದ ವ್ಯಪೇತವಾದ್ದು, ಎಂದರೆ ಹೊರತಾದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂಬ ನಪುಂಸಕಲಿಂಗರೂಪವು ಕಾವ್ಯವೆಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇಶಿರಾಜನು ಹೇಳುವಂತೆ, 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವಾದ 'ಜೆದಂಡೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು, ದಂಡೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಬಂಧವಲ್ಲವೆಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದದ್ದೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ದಂಡೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ- ಪಾತ್ರಕಾ, ಉಮಾತಿಲಕ, ಪಂಚಭಂಗೀ, ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರ, ಶ್ರೀರಂಗ, ತಾಲಾರ್ಣವ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಬೇರೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವೊಂದೊಂದೂ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳಾಗಿವೆ ಹೊರತು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ ರೂಪಗಳಾಗಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೀಗ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು, ಎಂಬ ವಿಚಾರ. ಈ ಹೆಸರು ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದರೆ 'ಯಕ್ಷ ಪ್ರಬಂಧ' ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಸಮಸ್ತ ಪದದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷ' ಶಬ್ದವು 'ಗಾನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣವಾಗಿ ಇದೆ. 'ಯಕ್ಷ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ ಪೂಜೆ ಅಥವಾ ಆರಾಧನೆ ಎಂಬುದೇ ನಿಜಾರ್ಥವೆಂದು ಪಾಣಿನಿಯ ಧಾತುಪಾಠದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು- (ಯಕ್ಷ್ ಪೂಜಾಯಾಂ). ಆಪಟೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷ್ = (ಆತ್ಮನೇ ಪದ) to honour, adore, worship ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದ 'ಯಕ್ಷಃ' ಎಂಬ ಪುಲ್ಲಿಂಗ ರೂಪಕ್ಕೂ worship (ಪೂಜೆ) ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ, ಎಂದರೆ ಪೂಜೆಗಾಗಿ ಇರುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರ್ಥ. ಅದಲ್ಲದೆ ಉಚಿತವಾದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಸಮಸ್ತಪದಕ್ಕೆ 'ಯಕ್ಷಾರ್ಥಂ ಗಾನಂ = ಯಕ್ಷಗಾನಂ' ಎಂದು ವಿಗ್ರಹವಾಕ್ಯವಾಗುವುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯು (ಕಾಲ : ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೦೦ - ೧೨೦೦) 'ದಶಾವತಾರ ಚರಿತ'ವೆಂಬ ಗೀತಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ-

ವಿಷ್ಣೋಃ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಲೋಕಿತಾಕೃತಿ ಸುಧಾ ಸಂವರ್ಧಿತೋತ್ಕಂಠಯಾ ।
ಭಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತ ದಶಾವತಾರ ಸರಸಃ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧಃ ಕೃತಃ ॥ *(೧೦-೪೪)*

ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವತಾರಗಳಿಗಿಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ ಬಹಳ ರಸವತ್ತಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದವು ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತಾರಾಧನೆ, ನಾಟ್ಯಾರಾಧನೆಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದುವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆಂಧ್ರ, ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ'ವೆಂಬ ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯು ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಆ ಮೇಲೆ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ಕೀರ್ತನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ದಶಾವತಾರ ನೃತ್ಯ ನಡೆಯಬೇಕು, ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯ ಹಾಡಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ವೃಂದವನ್ನು ಕುಣಿಸಲಿಕ್ಕಿರುವ 'ಅವತಾರ ಸಂವಾದ' ಎಂಬ ಪದ್ಯಗಳು ಬೇರೇ ಇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಆದಿಮಧ್ಯಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಇರುವಂತಹವು. ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇವು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಸೊತ್ತಾಗಿಯೇ ನಡೆದು ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ದೊರೆತಿರುವ ಶಾಸನಾದಿಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸೇವೆಗಳಿಗಾಗಿ ಉಂಬಳಿ ಉತಾರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯೂ ಕೃತಿಯ

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಾರತಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಧ್ಯಮಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಮಂಗಳಾರತಿ ಹಾಡು ಬರುವುದುಂಟು. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ದೇವರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆಟದ ಮೇಳವು ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹೊರಟು ಹೊರಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಸಹ ಆಯಾ ದೇವಳದ ದೇವರ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಂಡುಹೋಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಆಟ ಸುರು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಆ ದೇವರನ್ನು ಪೂಜೆಗೆ ಇಡುವುದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸರ್ವತ್ರ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ದೇವಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಗೀತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿತ್ತೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಆ ಶ್ರೀನಾಥ ಕವಿಯ ಆಂಧ್ರ 'ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸ್ತಾವವೆಂದರೆ, ದಕ್ಷಾರಾಮವೆಂಬ ಶಿವಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೀಮೇಶ್ವರ ದೇವರ ಮುಂದೆ (ಶಿವ ದೇವಾಲಯ ದಲ್ಲಿ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಾರಾಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ-

ಕೀರ್ತಿಂತುರೆವ್ವಾನಿ ಕೀರ್ತಿ ಗಂಧರ್ವುಲು
ಗಾಂಧರ್ವಮುನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ ।

ಇದು, ಅನ್ಯಕರ್ತೃಕವಾದ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣವೊಂದನ್ನು ಈ ಕವಿಯು ಆಂಧ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ-

ಕೀರ್ತಯಂತಿಸ್ಮ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಗಂಧರ್ವಾಸ್ತ್ರಿದಿವೌಕಸಃ ।
ಗಾಂಧರ್ವವಿದ್ಯಾನಿಪುಣಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ ಗರೀಯಸಾ ॥

'ಗಾಂಧರ್ವೇಣ ಗರೀಯಸಾ' - ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದರೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. 'ಗರೀಯಸಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ' ಎಂದರೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯರ್ಥವಾದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಿಂದ, 'ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಕೀರ್ತಯಂತಿ ಸ್ಮ' ಎಂದಿರು ವುದರಿಂದ ಅದು ದೇವರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಶ್ರೀನಾಥನು ಅದನ್ನೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ದೇವರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಹಾಗೂ ದೇವರ ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾಗಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸರಣಿ' ಎಂದರೆ 'ಶ್ರೇಣಿ', ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದರ್ಥ. ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧವೇ- 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸಮರ್ಥಿತವಾಗುವುದು. ಹೀಗಿರು ವುದರಿಂದ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜವೂ, ಯಥಾರ್ಥವೂ ಇರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಜಯದೇವನ ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೂ, ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವುದು.

ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಏಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ, ಅದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಸೇವಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದುದಲ್ಲ, ದೇವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ಚೊಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು' ಹಾಗೂ 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೂ ಉಪರೂಪಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ನಡೆಯು

ತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಸರ್ವಶ್ರುತವಾದ ವಿಚಾರ. ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ ನಾಟ್ಯಸೇವೆಯೂ ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕವೇ 'ಅಷ್ಟಪದಿಯಾಟ್ಟಂ', 'ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಒಳಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದ ನಿಮಿತ್ತ ಅಂಥ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ರಾಜನು ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದುದಾಗಿ ಜನಜನಿತವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ, ಸಂಶೋಧಕರ ಬರಹಗಳೂ ಬಂದಿವೆ.

ಇನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತೆಂಬುದು ಸಹ ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆವರೆ ಆಂಧ್ರವಲ್ಲಿ 'ವೀಥಿನಾಟಕ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ, ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾದ 'ವೀಥೀ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಹೊರಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುವುದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಬಂದ ಹೆಸರದು. ದ್ರಾವಿಡ ದೇಶದ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೂ ಬಯಲಾಟವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಇದರಿಂದ, ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಒಳಗೆ ಆಡುವ ಆಟವೆಂಬುದು ಬೇರೆ ಇದ್ದಿರ ಬೇಕೆಂಬ ಅನುಮಾನ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕಶಾಲೆ (Stage, theatre)ಯೊಳಗೆ ಆಡುವ ಪ್ರಯೋಗವಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದೂ ಪೂರ್ವದ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ, ರಾಜಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ, ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಗಳಿದ್ದವು. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಅತಃಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಹೀಗೆ ಆಭ್ಯಂತರ, ಬಾಹ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತ ಮುನಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು ಯಾವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- (ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸಲಕ್ಷಣವಾಗಿಯೂ, ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.)

ಏತೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿರ್ಜ್ಞೇಯಾ ಮಾರ್ಗಾಹ್ಯಭಿನಯೇ ಸ್ಮೃತಾಃ ।
ಯದೀದೃಶಂ ಭವೇನ್ನಾಟ್ಯಂ ಜ್ಞೇಯಮಾಭ್ಯಂತರಂ ತು ತತ್ ॥
ಲಕ್ಷಣಾಭ್ಯಂತರತ್ವಾದ್ಧಿ ತದಾಭ್ಯಂತರಮಿಷ್ಯತೇ ।
ಶಾಸ್ತ್ರಬಾಹ್ಯಂ ಭವೇದ್ಯತ್ತು ತದ್ಬಾಹ್ಯಮಿತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಂ ॥
ಅನೇನ ಲಕ್ಷ್ಯತೇ ಯಸ್ಮಾತ್ ಪ್ರಯೋಗಃ ಕರ್ಮ ಚೈವ ಹಿ ।
ತಸ್ಮಾಲ್ಲಕ್ಷಣಮೇತದ್ಧಿ ನಾಟ್ಯೇ ಸಮ್ಯಙ್ನಿಯೋಜಿತಂ ॥
ಅನಾಚಾರ್ಯೋದಿತಾ ಯೇ ಚ ಯೇ ಚ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಹಿಃಸೃತಾಃ ।
ಬಾಹ್ಯಂ ತೇ ತು ಪ್ರಯೋಕ್ಷ್ಯಂತೇ ಕ್ರಿಯಾ ಕಲ್ಪೈಃ (ಮಾತ್ರೈಃ) ಪ್ರಯೋಜಿತಾಃ ॥

ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ- ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಳಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವು 'ಆಭ್ಯಂತರ'ವೆಂದೂ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ನಿರ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಆಡಲ್ಪಡುವಂಥವು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ'ಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ; ಇಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ 'ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿನಯ' ವೆಂಬ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ (ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದನ್ನು,

ಸರ್ವಂಗ್ರಾಹಕವಾಗಿ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ್ವೆಂದು) ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ಏನೊಂದು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆಯೋ ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಪ್ರಯೋಗದ ಆಭ್ಯಂತರ ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಚ್ಛೇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿವೆ; ಹೊರವಲಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಹಿಃಸ್ಕೃತ'ವಾದ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕೃತಿಗಳೂ ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಬಹಿಃಸ್ಕೃತವಾದುವು ಹಾಗೂ ಕೆಳಮಟ್ಟದವು ಆಗಿರುತ್ತವೆ, ಎಂದಾಗಿದೆ.

(ಕ್ರಿಯಾ : ಎಂದರೆ ನಾಟಕಾದಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಎಂದರ್ಥ. 'ಕಲ್ಪ' ಎಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೀಳ್ಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. ಕಲ್ಪ = A termination added to nouns and adjectives in the sense of 'a little less than, almost like, nearly equal to' (denoting similarity with a degree of inferiority)-ಆಪಟೆ ನಿಘಂಟು) ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೇ ಪ್ರಾಯಶಃ, ಉತ್ತರ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಗೇಯ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಭರತನು ಉಪರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ 'ದಶರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣ'ದ ಕೊನೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಡದವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆನ್ನುವ 'ಕೂಚಿಪುಡಿ' 'ಮೇಳತ್ತೂರು' ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ('ತೆಂಕಮಟ್ಟು') 'ತಂಜಾವೂರು' ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೂ ಕೇರಳದ 'ಕಥಕಳಿ'ಯಾದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಶೀ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ) ವಿಧಾನಗಳು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ 'ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗ' ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಬಯಲಾಟ, ವೀಥಿನಾಟಕ, ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು, ಪುರುಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣವೆಂದೆಣಿಸಬಹುದು- ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಹಿಃಸ್ಕೃತವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಅಂತಹ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆಂದೂ ಭರತನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ.

ಅಥ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗೇ ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ವಿವರ್ಜಿತೇ ।
ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ ಕದಾಚಿದ್ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ ॥

ಇದುವರೆಗೆ ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ- 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ) ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಹೊರತು 'ಜಾನಪದ'ವಲ್ಲವೆಂದು ವಾಚಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳದವರೂ, ಪೋಷಕರೂ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕರೂ, ಅಭಿಮಾನಿಗಳೂ, ಸಾಮಾಜಿಕರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇದರ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸುವರೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನಾದ ಭರತನು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯರಾದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದವನೇ. ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಆತನಿಗಿದ್ದ ಆದರಾಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ- ''ತತ್ರ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾಸ್ತಾವತ್ ಬಹುನೃತ್ತ ಗೀತ ವಾದ್ಯಾಃ ಕೈಶಿಕೀಪ್ರಾಯಾಃ ಚತುರ ಮಧುರ ಲಲಿತಾಂಗಾಭಿನಯಾಶ್ಚ'' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ

ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾವಾದರೂ ಆತನ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿ, ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದು, ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರತಿಗೌರವವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದವರು. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಭರತಾಗಮೋಪಾಸಕರು. ಅಗ್ಗಳನಂಥ ಕೆಲವರು ಕಾವ್ಯಸೇವದಿಂದ ಭರತಾಗಮವನ್ನೇ ಕನ್ನಡಿಸಿದವರು. ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನ 'ಮಾರ್ಗ' ನಮ್ಮ 'ದೇಸಿ'ಗಳೊಳಗೆ ಸಮರಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದರ ಹೆಗ್ಗುರುತು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'. ಒಂದು ಹಜ್ಜೆಯನ್ನು 'ದೇಸಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇಟ್ಟು, ಲಾಸ್ಯ ತಾಂಡವ ಆಡುವ ಈ ದೇಶೀ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಚಿರಕಾಲ ಬಾಳಲಿ.

ಹೃದಯ ಕಮಲವೆಂಬ ಹರಿವಾಣದೊಳು ದಿವ್ಯ
ಸದಮಲ ಭಕ್ತಿರಸದ ತೈಲದಿ ।
ಪದುಮನಾಭನ ನಾಮವೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿಯ ತಂದು
ಮುದದಿಂದ ಜ್ಞಾನದಾರತಿಯೆತ್ತಿರೇ ॥ (ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು)

ಮಂಗಲಂ

(ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ : ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು ೧೯೮೦.)

ಯಕ್ಷಗಾನ - ಬಯಲಾಟ

ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ದಶಾವತಾರವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವು ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಆಂಧ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ, ತಮಿಳುನಾಡು ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಇದರ ಪೂರ್ವೋತ್ತರವ ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಕೈಹಚ್ಚಿರುವುದು ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆ. ಅಂದಿನಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು? ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೋ ಅಥವಾ ಜಾನಪದವೋ? ಮೂಲವೆಲ್ಲಿ? ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು? ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದುದೇ ದಕ್ಷಿಣದ ನಾಲ್ಕನೇ ರಾಜ್ಯವಾದ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಎಂಬುದು. ಅದು ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ'ವುಳ್ಳುದು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಹೇಳುವಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು. ಆದರೆ, ಒಂದಕ್ಕೆ ಈ ವಿಶೇಷತೆಗಳು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದಿಲ್ಲ ವೆಂದೂ, ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿ ಇರುವಂತೆ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿತ್ತೆಂದೂ ಆಗ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ಅಭಿನಯವು ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ತಜ್ಞರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ನಾಟ್ಯವೂ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದು ದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವಾದರೆ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದು, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಭ್ಯಾಸ ವಿಲ್ಲದವರಿಂದ ಜಾನಪದವೆಂಬ ಹಾಗೆ ಆಡಲ್ಪಡುವುದು, ಹೀಗೆ ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಾದರೂ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆನುವಂಶಿಕವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳು ತೆರೆ ಹಿಡಿದು ರಂಗಸ್ಥಳ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವುದು, ಇದು ಯಾವ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ದಲ್ಲೂ ಇರುವಂತಹದಲ್ಲ. ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯುವ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ನಾಂದೀ ವಿಧಿ; ಅಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಮೇತ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ, ಗಾಯಕ ಲಕ್ಷಣ, ವಾದ್ಯವಾದಕ ನಟ ವಿದೂಷಕ ತಾಳಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಾಕುವ ಕ್ರಮ, ವೇಷ ರಚನೆ, ಕಿರೀಟ, ಕಡಗ, ಕಂಕಣ, ಎದೆಹಾರ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳೂ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ದಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿಯೂ, ದೊಡ್ಡಲಾಗ, ಅಂತರಲಾಗ, ಅಡಂತರ ಲಾಗ, ಒರ್ಮೈಲಾಗ, ಮಂಡಿ, ಬೀಸು, ತಿರುಸು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಹಾರಾಟ ಸುತ್ತಾಟಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಉತ್ಪ್ಲುತೀಕರಣ' ಮತ್ತು 'ಭ್ರಮರೀ' ಎಂಬ ದೇಶೀ ನೃತ್ತಭೇದಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ 'ಲಾಗ ನೃತ್ತ'ಗಳನ್ನು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಯಲಾಟದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಮದ್ರಾಸಿನ ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಣತರು, ಕಥಕಳಿಯಂತೆ ಇದೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕ ಉಪರೂಪಕಗಳ

ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಬಯಲಾಟವ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾನ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾನಪದ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿ, ಇದು ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೆಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ, ಪೂರ್ವದ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮಂಗಳೂರಿನ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ದಿ| ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಕಳೆದ ೧೯೨೬ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಅಗ್ಗಳದೇವನೆಂಬ ಕವಿಯ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೦೦-೧೩೦೦) 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ :

ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಮುರಕ್ಕಣಂ
ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯ ಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂ-
ದಾಣತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ-
ಪಾಣನಸುರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ ||'
ಕೇಳುತ್ತುಮಿರ್ದಂ (೭-೯೬)

(ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಳಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನೂ (ಪು. ೬೬-೬೭) ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾರೆ : - ಸಂ.)

ಈ ಮಹನೀಯರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, ಮೊದಲಿನವರದು- 'ತಾಳಮನಿತ್ತು....' ಎಂಬೀ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಹೋಗದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರದ ವೀಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಲಕ್ಷಣವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೊಪ್ಪಿದ್ದು; ಅದೊಂದು ಜಾನಪದ ಗಾನ ಶೈಲಿ; 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವ- ವೆಂದೂ; ಎರಡನೆಯವರದು- 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ'ದ ಕವಿಯು 'ದೇಸಿ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಂದಿಸಿದುದಾಗಿದೆ; 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೇ ಸರಿ- ಎಂದೂ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯೇ? ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣನಂ' ಎಂಬ ಪದವು ಒಬ್ಬ ಗಾಯಕನನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಸಂಶಯ ಬರಲಾರದು; ಆದ್ದರಿಂದ 'ಎಕ್ಕಲ-ಗಾಣ'ದಲ್ಲಿಯ 'ಗಾಣ' ಶಬ್ದವು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಗಾಯನ' ಪದದ ತದ್ಭವ ರೂಪವೇ ಹೊರತು ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಗಾನ' ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶವಲ್ಲವೆಂಬುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂದೇಹ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಗಾಯಕ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ 'ಗಾಣ' ಪದಕ್ಕೆ 'ಎಕ್ಕಲ' ಪದವು ವಿಶೇಷಣವಾಗಿದೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ'

ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯ 'ಗಾನ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವಂತೆ ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾದರೆ, ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಬ್ದಗಳೊಳಗೆ ನೇರವಾದ ಅರ್ಥ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ. ತದ್ಭವ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪವು ಸಹಜವಾಗಿ 'ಎಕ್ಕ'ವೆಂದೇ ಆಗಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ 'ಯಕ್ಕ'ವೆಂದಾಗಿ ಮತ್ತೆ 'ಎಕ್ಕ' ಎಂದು ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ತೋರುವ 'ಲ'ಕಾರವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ದಿ। ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ನವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಬರೆದೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ತದ್ಭವವು 'ಜಕ್ಕಗಾನ'ವೋ 'ಎಕ್ಕಗಾನ'ವೋ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಿದ್ದರು. (ಪಂಚಕಜ್ಜಾಯ : ಪುಟ ೧೨೫) ಆದರೆ, ಮತ್ತೆ, 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಎಕ್ಕಲಗಾಣವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಈ 'ಲ'ಕಾರದ ಗೊಡವೆಯನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ!

ವಸ್ತುತಃ ಮೇಲಿನ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಅದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಠಾಯಿ, ಸಾಳಗ, ದೇಸಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಂತೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ. ಎಂದರೆ ಅದು, ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಏಕಲಗಾಯನಃ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ. ಯಾವುದೇ ವಾದ್ಯದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿ ಹಾಡುವವನು ಎಂದರ್ಥ. ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ-

ಏಕಲೋ ಯಮಲೋ ವೃಂದಗಾಯನಶ್ಚೇತಿ ತೇ ತ್ರಿಧಾ ।
ಏಕ ಏವ ತು ಯೋ ಗಾಯೇದಸಾವೇಕಲ ಗಾಯನಃ ।।
ಸದ್ವಿತೀಯೋ ಯಮಲಕೋ ಸವೃಂದೋ ವೃಂದಗಾಯನಃ ।।

ಇದರ ಅರ್ಥ ಹೀಗಿದೆ- "ಏಕಲ, ಯಮಲ, ವೃಂದ ಎಂದು ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭೇದಗಳು; ಯಾವ ಗಾಯಕನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುತ್ತಾನೋ ಅವನು ಏಕಲ ಗಾಯನನು, ಎರಡನೆಯವನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವವನು ಯಮಲಗಾಯನನು, ಅನೇಕರೊಡನೆ (ವಾದಕ-ಗಾಯಕರು) ಹಾಡುವವನು ವೃಂದಗಾಯನನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ."

ಹಾಡುಗಾರ ಎಂಬರ್ಥದ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಗಾಯನ' ಶಬ್ದವೇ ತದ್ಭವವಾಗಿ 'ಗಾಣ'ವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಪಂಪಭಾರತದ ೫ನೇ ಆಶ್ವಾಸದ ೫೮ನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಬೆಳ್ಗೊಡೆಗಳಂತಿರೆ ಬೆಳ್ನೊರೆ, ಗೊಟ್ಟಿಗಾಣರಂತಿರೆ ಮರಿದುಂಬಿ" ಎಂದಿರುವುದು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾದರೆ, ಚಂದ್ರಕವಿಯ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಶತಕ) 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನೆ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ "ಏಂ ಗಡ ಸೀಯನುಣ್ಮಿದುದೊ ಗೇಯದ ಮೆಲ್ನುಲಿ ಜಾಣಗಾಣನಾ" ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಅದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಮತ್ತಮಾ ನಾದಮೂರ್ತಿಯಾದ ಶ್ರೀ ವಿರೂಪಾಕ್ಷನ ಕಟಾಕ್ಷೇಕ್ಷಣದಿ ನವರಸಂಬಡೆದು ಎಕ್ಕಲ ಯಮಳ ವೃಂದ ಗಾಯಕರೆಂಬ ಮೂರು ತೆರದ ಗಾಣನಾಯಕರೊಳಗೆ ಸುಗುಡನೆನಿಸಿದ ಜಾಣಗಾಣಂ ತನಗುಚಿದಮಾದ ತಾಣದೊಳ್ ನಿಂದು... ಶಬ್ದ ಥಾಳ ಲವಣಿ ವಹಣಿ ಮೊದಲಾದ ಠಾಯಂಗಳಿಂ ರವೆಗೊಳಿಸಿ ಧ್ರುವ ಮಟ್ಟೆಯ ರೂಪಕ ಝಂಪೆ... ಮೊದಲಾದ ಸಾಳಗ ಸೂಳವಂ ಪಾಡುವಲ್ಲಿ" ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದು 'ಏಕಲಗಾಯನ' ಶಬ್ದದ ತದ್ಭವವೇ ಹೊರತು ಬೇರೊಂದಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, 'ಎಕ್ಕಲ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಒಬ್ಬನೇ ಅಥವಾ 'ಏಕೈಕ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಅನ್ಯತ್ರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

(ಸೊರಬದ ಶಾಸನ ೧೩೮ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೧೮-೧೧೪೩), ೧೪೦ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೯೭)- ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲದೇವ'ನೆಂಬ ರಾಜನ ಹೆಸರಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ, ಆ ಹೆಸರಿನ ಅರ್ಥ "ಏಕಾಧಿಪತಿ ಅಥವಾ ಏಕೈಕ ಸ್ವಾಮಿ" ಎಂದು ಲೇಖಕರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. -ಸಂ.)

ಆದುದರಿಂದ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ನೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ 'ಏಕಲ ಗಾಯನ'ವೇ, ಎಂದರೆ ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಳವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ಗಾಯಕನೆಂಬುದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಅರ್ಥವು ಆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸರ್ವಥಾ ಸಾಧುವಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ವಿದಿತವಾಗದಿರದು.

ಇನ್ನು ಅಗ್ಗಳನ ಆ ಪದ್ಯವು, ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಇಂಪನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ, ಆ ಪದ್ಯವು ದೇಸಿಯ ಕುರಿತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ತಾತ್ಸಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಯುಕ್ತ. ಆ ಪದ್ಯದ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

(ಲೇಖನದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಠಾಯೆ = ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂಬ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅರ್ಥ ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ, "ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿರುವ 'ಸ್ಥಾಯಃ' ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ" ಎಂದು 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' (ಪ್ರಕೀರ್ಣಕಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋ. ೫), 'ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ', 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ' ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಆಣತಿ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು 'ಆಲಾಪ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಿ ಸಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಈ ಪದವು 'ಆಲಪ್ತಿ'ಯ ತದ್ಭವವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಪದ್ಯದ "ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು... ಎನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂದಾಣತಿ ಮಾಡಿ" ಎಂಬ ಮಾತು ಗಳಿಗೆ, "ತಾಳಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಸಾವಯವವಾದ ರಾಗಾಲಾಪಮಾಡಿ" ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಅಗ್ಗಳನ ಪದ್ಯದ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ 'ಪಂಚಮನುಣ್ಬರ'ಕ್ಕೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು "ಪಂಚಮಶ್ರುತಿಯ ನುಣು ಪಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೂಟವಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ, ಕಾರಂತರು "ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಬಾರದ" ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನೂ ಲೇಖಕರು ಒಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ 'ಸ್ವರ'ವೇ ಬೇರೆ, 'ಶ್ರುತಿ'ಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಲೇಖಕರು ತಿಳಿಸಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಆಧಾರಶ್ರುತಿ ಷಡ್ಜವೇ ಹೊರತು ಪಂಚಮವಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಪಂಚಮ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಪಂಚಮಶ್ರುತಿ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡುವುದು "ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೂ ವಿರುದ್ಧ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. "ಆದರೆ ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ

ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವು ದುರೂಹ್ಯವಾಗಿದೆ'' ಎಂದು ಹೇಳಿ, ''ಪಂಚಮುಸುಣ್ಣರ'' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅರಿಸಮಾಸದೋಷವಿದ್ದು, ''ಅಗ್ಗಳನಂತಹ ವಿದ್ವತ್ ಕವಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ವನ್ನು ಮಾಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ಬಗೆಯಿಂದ'' ಪ್ರಯೋಗದ ಪಾಠಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿ; (ಅಂದಿನ) ಮೈಸೂರು ಗೌ|| ಓ|| ಲೈಬ್ರೆರಿಯ (A೪೧) ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿನ 'ಪಂಚವ ಸುಣ್ಣರ' ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ; ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ''ವಂಶ (ಬಿದಿರಿನ ಕೊಳಲು), ವೀಣಾ, ಶರೀರ'' (ಕಂಠ) ಎಂಬ ಮೂರು ಸ್ವರ ಸಾಧನಗಳು. ಅವುಗಳೊಳಗೆ ವಂಶವು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು. ಹಾಡುವವನು ಯಾವ ಯಾವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಬೇಕೋ ಅವನ್ನು ವಂಶವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ (ಮೊದಲಾಗಿ) ಬಾರಿಸಬೇಕು' ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ; ವಂಚ, ಬಂಚ (= ಕೊಳಲು ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಸುಷಿರವಾದ್ಯ) ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ನೇಮಿಚಂದ್ರನ 'ಲೀಲಾವತಿ' (೯-೬೮), 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನೆ', ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ' ಮುಂತಾದ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು; ''ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಕಾರರು ವಂಶವನ್ನೂ, ವೀಣೆಯನ್ನೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಇವರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ವಂಶ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ವಂಸ', 'ಪಂಚ', 'ಬಂಚ' ಎಂಬ ತದ್ಭವ ರೂಪಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ'' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ; ''ಈ ಪಾಠದಂತೆ 'ಒತ್ತುವ ಪಂಚವ ಸುಣ್ಣರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ-ಒತ್ತುವ ಎಂದರೆ 'ಊದುವ ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರ ಸ್ವರದ ಮೇಳವೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ' ಎಂಬ ಸರಳವೂ, ಸಮಂಜಸವೂ ಆದ ಅರ್ಥ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಮಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವುದು'' ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಲೇಖಕರು.

'ವಂಶ'ವು 'ವಂಚ', 'ಬಂಚ' ಎಂದಾಗುವುದು ಸರಿಯೆ. 'ಪಂಚ' ಎಂದಾಗುವುದು (ವಕಾರ ಪಕಾರವಾಗುವುದು) ತದ್ಭವೀಕರಣ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಬಿದಿರಿನ ಕುಕ್ಕೆಗೆ 'ಪಂಚಕುಕ್ಕೆ' ಎಂದೂ, ''ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದಶಾವತಾರ ಕೋಲಾಟದ ಪದದಲ್ಲಿ 'ಪಂಚದಾ ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ' ಎಂಬ ಸೊಲ್ಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪಂಚದ ಕೋಲು ಎಂದರೆ ''ಬಿದಿರ ಕೋಲೇ ಸರಿ'' ಎಂದೂ, ವೇಣುವಾದ್ಯವು (ವಂಶ) ಮೂಲತಃ ಬಿದಿರಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಊದುವ ಸುಷಿರ (ಕೊಳವೆ) ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ವಂಶವಾದ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ'' ಎಂದೂ ಮುಂತಾಗಿ ಆಧಾರ ಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, 'ವಂಶ = ಪಂಚ' ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನು ಪದ್ಯದ ''ಬೀಣೆಯ ಸರಂಬಿಡದಿಲ್ಲಿ'' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಹೇಳಿದ- ''ವೀಣಾನಾದವು ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಗೊಳ್ಳುವುದು'' ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಸಮಂಜಸವಾಗಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟು, ''ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಯಾವ ವಾದ್ಯದ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, 'ಸ್ವರವು ಬಿಡದು', 'ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿದೆ; ವ್ಯಾಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದೇ ಉಚಿತತರ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರರು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳೊಳಗೆ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ ತಾನೆ'' ಎಂದು ಲೇಖಕರು ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''ಹೀಗೆ ಯಾವುದೊಂದು ವಾದ್ಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ

ರಂಜಿಸಬಲ್ಲನಾದುದರಿಂದಲೇ ಕವಿ ಅವನನ್ನು 'ಇಂಪಾಣಿ'ನೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಪದ್ಯದ 'ಇಂಪಾಣಿ' ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದಾರೆ.

ಇನ್ನು "ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು" ಎಂಬಲ್ಲಿರುವ 'ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಸರಿಗೊಳ್ಳದು' ಎಂದು ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರೂ, 'ಸಮಗೊಳ್ಳದು' ಎಂದು ಕಾರಂತರೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. -ಸಂ)

'ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ 'ಅನಿತ್ತು ತಾಳಂ ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬುದು ಸಹಜವಾದ ಗದ್ಯರೂಪ. ಅಷ್ಟು ತಾಳಗಳು ಎಂದರೆ, ಇರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಆ ವಾಕ್ಯದ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥ. ತಾಳವು ಗೋಚರವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ತಾಳಜ್ಞಾನಹೀನತೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡಿದ್ದು, ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡತಕ್ಕ ರಾಗಾಲಾಪನೆ; ತಾಳಬದ್ಧವಲ್ಲದ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ.

ಅಗ್ಗಳನ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಆಣತಿಮಾಡಿ' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ, ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ರಾಗಾಲಾಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪೂರ್ವಕಾಲಿಕ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಅನ್ವಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತೇನೆ-

"ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಾಳವೂ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರ ಸ್ವರಮೇಳವೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವೂ ಇಲ್ಲ- ಎಂದೆನಿಸುವ ರಾಗಾಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿ-"

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯದ ಇನ್ನುಳಿದ ಭಾಗದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿದನು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಎಕ್ಕಲಗಾಣನೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ; ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಸಹಾಯವಿದ್ದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆಯೋ, ತಾಳವೋ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾನಪದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ನಮ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ವಾಚಕರಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಬಹುದೆಂಬುದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ.

ಕಾರಂತರು 'ಭರತೇಶವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ (ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ - ೨೮- ೨೯) 'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಿಟ್ಟೆಲ್ಲರ ಕೋಶದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾದ 'ಎಕ್ಕಟಿಗ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ A Superior noble or great man ಎಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ; ಅಲ್ಲದೆ (ತೆಲುಗಿನ) 'ಎಕ್ಕುಡು' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಿಟ್ಟೆಲ್ಲರು ಉದಾಹರಿಸಿ, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು Greatness ಎಂದೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ 'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂದರೆ 'ಶ್ರೀಮಂತ', 'ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ' - ಎಂಬರ್ಥವೆಂದಾಯಿತು. ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಚಿತವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದುದೂ ನರ್ತಕಿಯರಿಬ್ಬರ ಕೇವಲ ನರ್ತನ; ಯಕ್ಷಗಾನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾವುವೂ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು

'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಹೊರತು, ಸ್ತ್ರೀ ಜಾತಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವೇ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಈ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ದ ಕುರಿತು ಇಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದು ಯಾಕೆಂದರೆ, ಎಕ್ಕಲಗಾಣವೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮಹನೀಯರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಹೆಸರಾಂತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಎಷ್ಟೊಂದು ಅನರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕಾರಣ ವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಇದನ್ನು ನಂಬಿ ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧಕರು, ಅಗ್ಗಳನ ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎಕ್ಕಲಗಾಣರೆಂಬ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದಿದೆ; ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ 'ಜಕ್ಕುಲ'ರೆಂಬ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಇದ್ದಾರೆ; ಆ ಜಕ್ಕುಲರ 'ಪಾಟ'ದ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ; ಕನ್ನಡದ ಆ ಎಕ್ಕಲಗಾಣರೂ, ಈ ಜಕ್ಕುಲರೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದವರಾಗಿರಬಹುದು; ಹಾಗೂ 'ಭರತೇಶವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಎಕ್ಕಡಿಗ'ರೆಂಬವರು ಅದೇ ಮೂಲದವರಿರಬೇಕು; ಆ ಜಾನಪದ ಮೂಲ ದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು, ಎಂಬಂತೆಲ್ಲ ಹೇಳತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. (ನೋಡಿ: ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಙ್ಮಯ ಚರಿತ್ರೆ : ಎಸ್. ವಿ. ಜೋಗಾರಾವು : ೧೯೬೧, ಪ್ರ : ಆಂಧ್ರ ವಿಶ್ವಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು).

ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದು ದಿರಬೇಕೆನ್ನುವವರು, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೂ, ಪಡುತ್ತಿರುವುದೂ, ಆ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವಾಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಸರ್ವತ್ರ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚವಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಾರಿಜಾತ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ನಳಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬಂತೆ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕವಿಗಳೇ ತಮ್ಮ ರಚನೆ ಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ.

ಕಿಟ್ಟೆಲ್ಲರ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ- A poetic composition used in dramas ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ತೆಲುಗು ನಿಘಂಟು ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದ ರಘುನಾಥ ನಾಯಕನ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬-೧೭ನೇ ಶತಮಾನ) ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಆ ರಾಜನ ನಾಯಕ ಗ್ರಂಥರಚನೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ-

ಶ್ರೀ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕೃಷ್ಣ ವಿವಾಹ ಯಕ್ಷಗಾನಂ, ಪ್ರಬಂಧಾನಪಿ ನೈಕಭೇದಾನ್ ।
ನಿರ್ಮಾಯ ವಾಗ್ಭಿಃ ಪ್ರಣುತಾರ್ಥ ಭಾಗ್ಭಿರ್ವಿದ್ವತ್ ಕವೀನಾಂ ವಿದಧಾಸಿ ಹರ್ಷಂ ॥
(೧-೬೩)- ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಗಾನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾದರೆ ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಅರ್ಥವಿರುವುದು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಗಾನ'ವೆಂದೇ ಕರೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಾರ್ಥದ ಈ ಗಾನಕ್ಕೆ, ರಾಗಾಂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಕ್ರಿಯಾಂಗಾದಿ ದೇಶೀ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಸಂಗೀತರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡತಕ್ಕ ದೇಶಭಾಷಾ

ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ-

ಯತ್ತು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೇಣ ರಚಿತಂ ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತಂ ।
ದೇಶಿರಾಗಾದಿಷು ಪ್ರೋಕ್ತಂ ತದ್ಗಾನಂ ಜನರಂಜನಂ ॥

ಈ ಗಾನ (ಪ್ರಬಂಧ)ಗಳು ದೇಶಭಾಷಾ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ಕ್ಕೆ 'ಮಾತು' ಎಂದೇ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು- ('ಮಾತು'- ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವಲ್ಲ).

ವಾಙ್ಮಾತುರುಚ್ಯತೇ ಗೇಯಂ ಧಾತುರಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ
ವಾಗ್ವರ್ಣ ಸಮುದಾಯಸ್ತು ಮಾತುರಿತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೆಂದರೆ ಮಾತು (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಮತ್ತು ಧಾತು (ಸರಿಗಮಾದಿ ಸ್ವರವಿಧಿ ಅಥವಾ ರಾಗ ನಿರ್ದೇಶ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನು ಎಂದರ್ಥ-

ಮಾತುಧಾತುದ್ವಯೋಃ ಕರ್ತಾಪ್ರೋಕ್ತೋ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಕಃ ।

ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಅಂತಹ 'ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ರಚನೆ'ಗಳೆಂದು ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಸುಮಾರು ೩೦೦ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನವನಾದ ಆಂಧ್ರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಆದಿಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣದಾಸನೆಂಬುವನು ಆ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

"ಯಕ್ಷಗಾನಮು ಗೂಡ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪ್ರಣೀತಮುಲೇ, ಶ್ರುತಿಲಯಾತ್ಮಕಮ್ಮೈನ ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯಮು ಜಾತಿ ಮೂರ್ಛನಾಯುತ ಮ್ಮೈನ ಸ್ವರಾಲಾಪಮುಬುಗಲಿಗಿನ ಗೇಯ ರಚನ."

ಅಂತೆಯೇ ಇದು ವೀಣಾದಿ ವಾದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಚೆಂಗಲ್ವ ಕಾಳ ಕವಿ ಎಂಬುವನು 'ರಾಧಾವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡ ಬಹುದು-

"ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನು ರಾವಣಹಸ್ತ, ಮುಡುಕು, ದಂಡೆ ಮೀಟಲು (ಚೆಂಗುಲು), ಚೇಕಟ, ತಾಳಮುಲನು, ಜೋಲ, ಸುವ್ವಾಲ, ಧವಳಂಬುಲೇ ಲಲಮುರ, ಕೊಂದತಿವಲು ವಿನಿಪಿಂಚಿರಂದಮುಗನು."

ಆಂಧ್ರದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣ'ವೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಯಾವ ಯಾವ ವಿಧದ ಪದ್ಯಗಳು, ಹಾಡುಗಳು ಆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವೆನ್ನಲಾದ 'ಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕಾ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗಿದೆ :

"ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನನ್ ವೆಲಯು ಪದಂಬುಲು, ದರವುಲು, ನೇಲಲು, ಧವಳಂಬುಲು, ಮಂಗಳ ಹಾರತುಲು, ಶೋಭನಂಬುಲು, ಸುಯ್ಯಾಲು ಜೋಲಲು, ಜಕ್ಕುಲರೇಕು ಪದಂಬುಲು, ಕಂದವೃತ್ತಾದುಲು, ಚಂದಮಾಮ ಸುದ್ದುಲು, ಅಷ್ಟ ಕಂಬುಲು, ಏಕಪದ, ದ್ವಿಪದ, ತ್ರಿಪದ, ಚತುಷ್ಪದ, ಷಟ್ಪದಾಷ್ಟಪದುಲುಸಿಮಿಯಾದಿ ಗಾಗಲ್ಲುನಸ್ನಿಯು ಲಯಪ್ರಮಾಣಂಬುಲುನೊಪ್ಪಿ ಮೃದುಮಧುರ ರಚನಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂಬೈನ ಕವಿತ್ವಂಬುಲು" ('ಲಕ್ಷಣ ದೀಪಿಕಾ' -ಪ್ರಾಚ್ಯಲಿಖಿತ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ. ಡಿ. ನಂ. ೧೩೭೯).

ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಕವಿ ಪೆದ್ದನನೆಂಬವನ 'ಲಕ್ಷಣ ಸಾರ ಸಂಗ್ರಹ', 'ಅಪ್ಪಕವೀಯ' ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧದ ಹೆಸರೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಕನ್ನಡ ಆಂಧ್ರ ತಮಿಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೆಲ್ಲ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ ಸಹ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆಮೇಲೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀನಾಥನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯ 'ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಮೊದಲಾಗಿ ಕಾಣುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕಳೆದ ೧೨-೧೩ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಾಧಾರ ದೊರೆಯುವುದು. ಚೌಂಡರಸನೆಂಬ ಕವಿಯ 'ದಶಕುಮಾರಚರಿತ'ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ. (ಈ ಕವಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩೦೦ ಎಂದು ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ)-

ಮೊದಲೊಳ್ ದಂಡಿಕವೀಶ್ವರಂ ದಶಕುಮಾರಾಖ್ಯಾನ ಚಾರಿತ್ರಮಂ
ಪದಪಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಿಂ ರಚಿಸಿದಂ ಧಾತ್ರೀಜನ ಶ್ರೋತ್ರಸ।
ಮ್ಮದವಪ್ಪಂತವನಾಂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯವತಾರಾಕಾರಮಂ ನಟ್ಟುವಂ
ವಿದಿತಂ ರಂಗದೊಳಾಡಿ ತೋರ್ಪತೆರದಿಂ ಪೇಳ್ವೆಂ ಸುಕರ್ಣಾಟದಿಂ ॥

'ದಶಕುಮಾರಚರಿತೆ'ಯೆಂಬುದು ಹತ್ತುಮಂದಿ ರಾಜಪುತ್ರರ ಕಥೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯ. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ದಶಾವತಾರಾಕಾರ' ಎಂದರೆ ವಿಷ್ಣುವಿನ ೧೦ ಅವತಾರದ ಕಥೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ರೂಪಕ- ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. 'ನಟ್ಟುವಂ' ಎಂದು ಏಕವಚನವಿದ್ದರೂ ಅದು 'ನಟ್ಟುವ ವರ್ಗ' ಅಥವಾ 'ನಟ್ಟುವ ಮೇಳ' ಎಂಬರ್ಥದ ಜಾತ್ಯೇಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು. ಈ ನಟ್ಟುವರೆಂಬವರು ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ನಿರತರೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಪೊನ್ನನ 'ಶಾಂತಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ "ಗೀರ್ವಾಣಮಂಗಳ ಗಾಯಕರೆ ಸಂಗೀತ ಗಾಯಕರಾಗೆ, ನಿಳಿಂಪ ಭಾರತಿಕರೆ ನಟ್ಟುವರಾಗೆ ಸನ್ಮಾರ್ಗ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪವಿತ್ರ ಸೂತ್ರಧಾರನೆ ಮುಂದೆ ನಿಂದು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯಂ ಕೆದರೆ" ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಟ್ಟುವರು ನಾಟ್ಯ ಸೇವಾ ನಿರತರಾಗಿದ್ದುದೂ ಶಾಸನಾದಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದ ವಿಚಾರ.

ಮೇಲಿನ ಚೌಂಡರಸನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವಂತೆ ನಟ್ಟುವರ ದಶಾವತಾರ ಪ್ರಯೋಗವೇ ನಮ್ಮ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಕವಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಎಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪಕಗಳೋ ಅಥವಾ ಅಂತಹದೇ ದೃಶ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾದ ಕನ್ನಡ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೋ ಆಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಂತಹ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನವು ದೊರೆತಿಲ್ಲವೇನೋ ಸರಿ. ಆದರೆ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ', 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹವೇ ರಚನೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಸೂ. ೨೪೧ (ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ)

ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆರ
ತೊಂದರಿಕೆಯ ವೃತ್ತ ಜಾತಿಯುಂ ಪದಮುವು ತ
ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡುವರಂ
ಸಂದುದು ಮೇಲ್ವಾಡೆನಿಕ್ಕುಮದು ಕನ್ನಡದೊಳ್ || ೯೫೩ ||

ಸೂ. ೨೪೨ :

ಪದಿನೈದು ಮಿರ್ಪತ್ತೈದುಂ
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೆಯ್ಯೊಳ್
ಪುದಿದೊದವಿ ನೆಗಳ್ದೊಡಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡಕ್ಕುಂ || ೯೫೩ ||

ಸೂ. ೨೪೩ :

ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತರಿಸಲೆ
ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಮೆಂದು ಬುಧರ್ ಕೊಂ
ಡಾಡುವರದರಿಂ ದಲ್ ಮೇಲ್
ವಾಡುಂ ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ || ೯೫೪ ||

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಪಾಡು'ಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧ ವಾದರೆ ಅದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದುವೇ 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಅಥವಾ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎಡೆಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತ ಹಾಗೂ ಕಂದಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿರುವ ಪದಗಳು (ತಾಳಬದ್ಧ ಪದ್ಯಗಳು) ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಧಿಕವಿರುವುದಾಯಿತು. 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಎಂದರೆ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ, ಅದುವೇ ಬೆದಂಡೆ, ಎಂದೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕಂದವೃತ್ತಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆ ಯಲ್ಲಿರುವ 'ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ'ವನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೂಡಸ್ಥ' ಪ್ರಬಂಧ ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನೂ ಕವಿಗಳು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಕರೆದು ಕೊಂಡದ್ದಿದೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವು ಹಿಂದೆ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಹಾಗೂ ಬೆದಂಡೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದ 'ಸಭಾಸಂಗೀತ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ 'ಪದ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ (ಗಾಂಧರ್ವ) ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಾಂಧರ್ವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ-

ಗಾಂಧರ್ವಂ ಯನ್ಮಯಾ ಸೃಷ್ಟಂ (ಪ್ರೋಕ್ತಂ) ಸ್ವರತಾಲಪದಾತ್ಮಕಂ ।
ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು ಸ್ವರತಾಲಾನುಭಾವಕಂ ॥ ॥ ಅ ೨೬) ॥

ಸ್ವರ, ತಾಲ, ಪದ. ಈ ಮೂರೂ ಕೂಡಿರುವಂಥಾದ್ದೇ ಗಾಂಧರ್ವ. ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಪದ ಎಂದರೆ ಸ್ವರ ತಾಲಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯವಾಗಿರುವ ಗೇಯ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಂಧ, ರೂಪಕ, ಗೀತ, ಗೇಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳಿರುತ್ತಾ 'ಪದ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನು ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಆತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನೆಂದರೆ- 'ಪದ' ಶಬ್ದದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಹಜ್ಜೆ, ಪಾದ ವಿನ್ಯಾಸ (Foot step) ಎಂದಾಗಿದೆ- ''ಪದ-ಗತೌ'' ಎಂಬುದು ಧಾತ್ವರ್ಥ; ''ಪದ್ಯತೇ, ಪದಂ ವ್ಯಪ್ಯತೇ ಇತಿ ಪದಂ'' ಇದು ಆ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ಹಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು ಕುಣಿಯಲಿಕ್ಕಿರುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೇಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ 'ಪದ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ. ಭರತನ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂಬುದು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ- ''ನೃತ್ತಂ ಗೀತಂ ಚ ವಾದ್ಯಂ ಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ'' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥ ಬಂದಿರುವುದು. ಭರತೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ 'ಪದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಪದ್ಮಾವತೀ ಚರಣ ಚಾರಣ ಚಕ್ರವರ್ತೀ'' ಎಂದು ಕೊಂಡಿರುವ ಜಯದೇವನು ಆತನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದ (ದೇವದಾಸಿ!) ಪದ್ಮಾವತಿಯ ನಾಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದ 'ಗೀತಗೋವಿಂದ'ವನ್ನು 'ಪದ'ವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. (ಆ 'ಅಷ್ಟಪದಿ'ಗಳು ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಂಟೆಂಟು 'ಪಾದ'ಗಳಿರುವುದಲ್ಲ, ಎಂಟೆಂಟು 'ಪದ'ಗಳು ಎಂದರೆ 'ಚರಣ'ಗಳು ಇರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು 'ಪದಾವಲಿ'). ''ಲಲಿತ ಕೋಮಲ ಕಾಂತ ಪದಾವಲೀಂ ಶೃಣುತ ರೇ ಜಯದೇವ ಸರಸ್ವತೀಂ''. ಇನ್ನಿತರ ಎಷ್ಟೊಂದು ನೃತ್ತಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಪದಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ- ರಾಸಲೀಲಾಪದ, ರಾಮಲೀಲಾಪದ, 'ಗೊಬ್ಬಿ' ಪದ (ಇದು ಗುಜರಾತಿನ ಗರ್ಭಿ ಎಂಬ ರಾಸನೃತ್ತದ ಹೆಸರು), ಜಕ್ಕಿಣೀ ಪದ, ಚಿಂದು ಪದ, ಕೊರವಂಜಿ ಪದ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ ಪದ, ಕಥಕಳಿ ಪದ, ದಾಸರ ಪದ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದೇ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳೂ ಪದಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೂ, ನಾಗವರ್ಮನು ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ 'ಬೆದಂಡೆ'ಯ ಹಾಡುಗಳಿಗಾದರೂ, ಪದಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ನಾಟ್ಯೋದ್ದಿಷ್ಟವಾದುವೆಂಬುದರಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದಗಳಿಗೆ ಭರತನು 'ಧ್ರುವಗಳು' ಅಥವಾ 'ಧ್ರುವಾಪದ'ಗಳೆಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಸಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಂತಹ ಜಾತಿರಾಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವಿರುವ ಪದಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವು 'ಧ್ರುವ'ಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ದರು' ಅಥವಾ 'ದರುಪದ'ಗಳು ಆ ಧ್ರುವ ಅಥವಾ ಧ್ರುವಪದಗಳ ತದ್ಭವವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಸರಿಯಾದ್ದೇ.

ಇನ್ನು, ಅಂದಿನ 'ಬೆದಂಡೆ', ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ರಚನೆಗಳೆಂದಾದರೆ ಬೆದಂಡೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪವು ವೈದಂಡಿಕಂ ಎಂದೂ ಅದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಹೆಸರೆಂದೂ ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ'ದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕನ್ನಡ ಬೆದಂಡೆಯಂತಹದೇ ವೈದಂಡಿಕವೆಂಬ ಗೇಯ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಇದುವರೆಗೆ ಅಂಥಾದ್ದು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ'ವೆಂಬುದೇ ಅದಾಗಿದ್ದಿರಲು ಕಾರಣ ಉಂಟು.

ಇನ್ನೀಗ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು, ಎಂಬ ವಿಚಾರ. ಈ ಹೆಸರು ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಪ್ರಬಂಧ ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಸಮಸ್ತಪದದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷ ಶಬ್ದವು ಗಾನ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇದೆ. 'ಯಕ್ಷ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ ಪೂಜೆ ಅಥವಾ ಆರಾಧನೆ ಎಂಬುದೇ ನಿಜಾರ್ಥವೆಂದು ಪಾಣಿನಿಯ ಧಾತುಪಾಠದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು- (ಯಕ್ಷ್- ಪೂಜಾಯಾಂ). ಆಪ್ಟೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷ್ = ೧.೧೦A (ಆತ್ಮನೇ ಪದ). **to honour, adore, worship**, ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದ ಯಕ್ಷಃ ಎಂಬ ಪುಲ್ಲಿಂಗ ರೂಪಕ್ಕೂ **Worship** (ಪೂಜೆ) ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧವೆಂದಾಗುವುದು. ಎಂದರೆ ಪೂಜೆಗಾಗಿ ಇರುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರ್ಥ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಉಚಿತವಾದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಸಮಸ್ತಪದಕ್ಕೆ 'ಯಕ್ಷಾರ್ಥಂ ಗಾನಂ-ಯಕ್ಷಗಾನಂ' ಎಂದು ವಿಗ್ರಹವಾಕ್ಯವಾಗುವುದು. ಅರ್ಥ-ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧೦೦-೧೨೦೦) 'ದಶಾವತಾರ ಚರಿತ'ವೆಂಬ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧ' ವೆಂದು ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದ ಮಹಾತ್ಮ್ಯವು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವತಾರಗಳಿಗಿಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ ಬಹಳ ರಸವತ್ತಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದವು ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತಾರಾಧನೆ, ನಾಟ್ಯಾರಾಧನೆಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದವೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆಂಧ್ರ, ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಬಯಲಾಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯು ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದಲೇ, ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಆಮೇಲೆ ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿ ಕೀರ್ತನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ದಶಾವತಾರ ನೃತ್ಯ ನಡೆಯಬೇಕು. ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ನರ್ತನಕ್ಕೆ, ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯ ಹಾಡಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ವೃಂದವನ್ನು ಕುಣಿಸಲಿಕ್ಕಿರುವ 'ಅವತಾರ ಸಂವಾದ' ಎಂಬ ಪದ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಆದಿ ಮಧ್ಯಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಇರುವಂತಹವು. ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇವು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಸೊತ್ತಾಗಿಯೇ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ದೊರೆತಿರುವ ಶಾಸನಾದಿಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸೇವೆಗಳಿಗಾಗಿ ಉಂಬಳಿ, ಉತಾರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿಯೂ ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಾರತಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು

ತಪ್ಪದೆ ರಚಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಸಹ ಮಂಗಳಾರತಿ ಹಾಡು ಬರುವುದು; ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ದೇವರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮೇಳವು ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹೊರಟು ಹೊರ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಸಹ ಆಯಾ ದೇವಳದ ದೇವರ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಆಟ ಸುರುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಆ ದೇವರನ್ನು ಪೂಜೆಗೆ ಇಡುವುದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಗೀತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿತೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಶ್ರೀನಾಥಕವಿಯ ಆಂಧ್ರ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸ್ತಾವವೆಂದರೆ, ದಕ್ಷಾರಾಮವೆಂಬ ಶಿವಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೀಮೇಶ್ವರ ದೇವರ ಮುಂದೆ (ಶಿವದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಾರಾಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ-

ಕೀರ್ತಿಂತುರದ್ವಾನಿ ಕೀರ್ತಿಗಂಧರ್ವುಲು
ಗಾಂಧರ್ವಮುನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ ।

ಇದು ಅನ್ಯ ಕರ್ತೃಕವಾದ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣವೊಂದನ್ನು ಈ ಕವಿಯು ಆಂಧ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ-

ಕೀರ್ತಯಂತಿ ಸ್ಮ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಗಂಧರ್ವಾಸ್ತ್ರಿದಿವೌಕಸಃ ॥
ಗಾಂಧರ್ವ ವಿದ್ಯಾ ನಿಪುಣಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ ಗರೀಯಸಾ ॥

'ಗಾಂಧರ್ವೇಣ ಗರಿಯಸಾ'- ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದರೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. 'ಗರೀಯಸಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ' ಎಂದರೆ ದೇವ ಸುತ್ಯರ್ಥವಾದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಿಂದ, 'ಮಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಕೀರ್ತಯಂತಿ ಸ್ಮ' ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ದೇವರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಶ್ರೀನಾಥನು ಅದನ್ನೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ದೇವರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಹಾಗೂ ದೇವರ ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾಗಿರುವ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸರಣಿ' ಎಂದರೆ 'ಶ್ರೇಣಿ', ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದರ್ಥ. 'ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧ'ವೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸಮರ್ಥಿತವಾಗುವುದು. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜವೂ, ಯಥಾರ್ಥವೂ ಇರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಜಯದೇವನ ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೂ, ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವುದು.

ಇನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತೆಂಬುದು ಸಹ ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆದರೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ 'ವೀಥಿನಾಟಕ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ

'ವೀಥಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಹೊರಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಆಡುವುದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಬಂದ ಹೆಸರು. ದ್ರಾವಿಡ ದೇಶದ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೂ ಬಯಲಾಟವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಇದರಿಂದ, ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಒಳಗೆ ಆಡುವ ಆಟವೆಂಬುದು ಬೇರೆ ಇದ್ದಿರ ಬೇಕೆಂಬ ಅನುಮಾನ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕಶಾಲೆಯೊಳಗೆ (Stage, Theatre) ಆಡುವ ಪ್ರಯೋಗವಿದ್ದಿತೆಂಬುದೂ ಪೂರ್ವದ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ, ರಾಜಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರಗಳಿದ್ದುವು. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಶುದ್ಧಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಅತಃಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಹೀಗೆ ಆಭ್ಯಂತರ, ಬಾಹ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿದ್ದುದನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯೇ ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು ಯಾವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- (ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸುಲಕ್ಷಣ ವಾಗಿಯೂ, ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಬರುತ್ತವೆ).

ಏತೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿರ್ಜ್ಞೇಯಾ ಮಾರ್ಗಾಹ್ಯಭಿನಯೇ ಸ್ಮೃತಾಃ
ಯದೀದೃಶಂ ಭವೇನ್ನಾಟ್ಯಂ ಜ್ಞೇಯಮಾಭ್ಯಂತರಂ ತು ತತ್ ।
ಲಕ್ಷಣಾಭ್ಯಂತರತ್ವಾದ್ಧಿ ತದಾಭ್ಯಂತರಮಿಷ್ಯತೇ ॥
ಶಾಸ್ತ್ರಬಾಹ್ಯಂ ಭವೇದ್ಯತ್ತು ತದ್ಬಾಹ್ಯಮಿತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಂ ।
ಅನೇನ ಲಕ್ಷ್ಯತೇ ಯಸ್ಮಾತ್ ಪ್ರಯೋಗಃ ಕರ್ಮ ಚೈವಹಿ ॥
ತಸ್ಮಾಲ್ಲಕ್ಷಣಮೇತದ್ಧಿ ನಾಟ್ಯೇ ಸಮ್ಯಙ್ನಿಯೋಜಿತಂ ।
ಅನಾಚಾರ್ಯೋದಿತಾ ಯೇ ಚ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಹಿಃ ಸ್ಮೃತಾಃ ॥
ಬಾಹ್ಯಂ ತೇ ತು ಪ್ರಯೋಕ್ಷ್ಯಂ ತೇ ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪೈಃ (ಮಾತ್ರೈಃ) ಪ್ರಯೋಜಿತಾಃ ॥[೧]

ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದರೆ- ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಳಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು 'ಆಭ್ಯಂತರ'ವೆಂದೂ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ನಿರ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಆಡಲ್ಪಡು ವಂಥವು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ಬಾಹ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ.

ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಉತ್ತರಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಭರತನು ಉಪರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ 'ದಶರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣ'ದ ಕೊನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಡದವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

---

೧. ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪೈಃ ಕ್ರಿಯಾ ಎಂಬುದು ನಾಟಕಾದಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ. ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯು ಆ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು (ಕ್ರಿಯಾಮಿಮಾಂ ಕಾಳಿದಾಸಸ್ಯ, ಆಧುನಿಕ ಕವೇಃ ಕ್ರಿಯಾಯಾಂ ಕುತೋಽಭಿಮಾನಃ ಇತ್ಯಾದಿ) 'ಕಲ್ಪ' ಎಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೀಳ್ಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. (Denoting similarity with a degree of inferiority)

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆನ್ನುವ 'ಕೂಚಿಪುಡಿ', 'ಮೇಳತ್ತೂರು', 'ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ', ('ತೆಂಕಮಟ್ಟು), 'ತಂಜಾವೂರು' ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೂ, ಕೇರಳದ 'ಕಥಕಳಿ'ಯಾದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಶೀ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ) ವಿಧಾನಗಳು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ 'ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗ' ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದುದಿರ ಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಬಯಲಾಟ, ವೀಥಿನಾಟಕ, ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು, ಪುರುಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣವೆಂದೆಣಿಸಬಹುದು- ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಹಿಃಸ್ಕೃತವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.

ಅಂತಹ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆಂದೂ ಭರತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

ಅಥ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ವಿವರ್ಜಿತೇ ।
ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ ಕದಾಚಿದ್ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ ॥

ಇದುವರೆಗೆ ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ) ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಹೊರತು 'ಜಾನಪದ'ವಲ್ಲವೆಂದು ವಾಚಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಪೋಷಕರೂ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕರೂ, ಅಭಿಮಾನಿಗಳೂ, ಸಾಮಾಜಿಕರೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕೆಂದು ವಿನಮ್ರತೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇದರ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸುವರೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

(ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕ್ಷೇಪಗಳು 'ಕೌಸ್ತುಭ'ದ ಸಂಪಾದಕರು ಮಾಡಿದವುಗಳು.)

(ಕೌಸ್ತುಭ : ವಜ್ರಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಪುಟ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ೧೯೭೭.)

“ಎಕ್ಕಲಗಾಣ”-?

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವ ಹಲವರು ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ‘ಎಕ್ಕಲಗಾಣ’ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ‘ಯಕ್ಷಗಾನ’ ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥವೆಂದೂ, ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವೆಂದೂ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದಿವಂಗತ ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ‘ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ’ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲಾಗಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದರು. ಅನಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಬರೆದ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

‘ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ’ ಪುಸ್ತಕದ ೩೦-೩೧ನೆಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

“ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ‘ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ‘ಎಕ್ಕಲಗಾಣ’ ಎಂಬ ಒಂದು ಪುರಾತನ ಪದವಿದೆ. ‘ಗಾಣ’ ಪದವು ‘ಗಾನ’ ಪದದ ತದ್ಭವರೂಪವು. ಆದರೆ ಹಿಂದಣ ‘ಎಕ್ಕಲ’ ಪದವು ರೂಢವಾಗಿ ‘ಕಾಡುಹಂದಿ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿರುವಲ್ಲಿ ಆ ಎರಡು ಪದಗಳ ಕೂಟವಾದ ‘ಎಕ್ಕಲಗಾಣ’ಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅರ್ಥ ಹೇಗೊದಗಬೇಕು? ಅಗ್ಗಳನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದೊಳಗೆ ಅಜಿತಸೇನ ಚಕ್ರಧರನು ಉದ್ಯಾನದ ವಸಂತಗೃಹದಲ್ಲಿ ಶಶಿಪ್ರಭಾ ಮಹಾದೇವಿಯೊಡನೆ ವಿಹರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಭಾವಿಸಿರಿ :

ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ
ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯ ಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂ
ದಾಣತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ
ಪಾಣನನುರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ- (೭, ೯೬)
ಕೇಳುತ್ತುಮಿರ್ದಂ

‘ಇಲ್ಲಿ (ಈ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ) ಧ್ರುವಾದಿತಾಳ (ಗಂಧರ್ವಗಾನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವವು)ಗಳೆಲ್ಲ ಸರಿಗೊಳ್ಳವು; ಪಂಚಮ (ಶ್ರುತಿಯ)ದ ನುಣುಪಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೂಟವಿಲ್ಲ; ವೀಣಾನಾದವೂ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಗೊಳ್ಳದು ಎಂಬ ಅದೊಂದು ‘ಠಾಯೆ’ (ಸ್ಥಾಯಿ= ಸರಿಗಮಾದಿ ಸ್ವರರಚನೆ)ಯಿಂದ ಆಲಾಪನೆವೆಸಗಿ (ಆಣತಿ ಮಾಡಿ) ದೇಸಿಯಾದ ಸಾಳಗ ರಾಗದ ಗೀತವೊಂದನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ‘ಇಂಪಾಣ’ನಾದ ‘ಎಕ್ಕಲಗಾಣ’ನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆ ರಾಜನು ಆನಂದದಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದನು.’

ಗಂಧರ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳು ನೇರ್ಪಡದುದೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೇಸಿಯ ಗೀತವನ್ನು ಇಂಪಾಗಿ ಹಾಡುವವನೇ ‘ಎಕ್ಕಲಗಾಣ’ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ ದಂತಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ‘ಯಕ್ಷಗಾನ’ ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ‘ದೇಸಿಯಾದ ಗಾನ’ ಅಲ್ಲವೆ ‘ಗೀತ’ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಗಂಧರ್ವ ಗಾನಕ್ಕೊಪ್ಪುವ “ಸರ್ವತಾಳ ಬದ್ಧವಾಗುವ ಪಂಚಮ ಸ್ವರಕ್ಕನುಕೂಲವಾಗುವ, ವೀಣಾ ನಾದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ” ಲಕ್ಷಣವೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ‘ಎಕ್ಕಲ’ ಎಂದರೆ ‘ಯಕ್ಷ’ ಎಂಬುದೇ ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಪದವೆಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ.”

ಮುಂದೆ ಅದೇ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಭಿನವ ಪಂಪನ ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಿಂದಲೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅದರ ಭಾಗ :

...ನುಣ್ಬರದಿನಾಣತಿ ಮಾಡಿದುದುನ್ಮದಾಳಿ ತಾ-
ವರೆಯೊಳಗಿರ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮನಂಬಡೆವೆಕ್ಕಲಗಾಣನಂದದಿಂ

ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಬಹುಮಾನಿತವಾದ ಬೃಹತ್ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅತಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸೊತ್ತಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ, ದಿ। ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಉದಾಹರಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅವರ ಮಾತುಗಳಿವು :

"...ಅಜಿತಸೇನ ಮಹಾರಾಜನ ಇದಿರಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಾಡಿದುದಾಗಿ ಮೊದಲ ಪದ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ... ಉದಾಹರಿಸಿದ ಬಣ್ಣನೆಯ ಮಾತು ಒಬ್ಬ ಪುಸ್ತಕ ಪಂಡಿತನ ಮಾತು; ದೇಸಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ತಾತ್ಸಾರವನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾಳಕ್ಕೂ ಸಮಗೊಳ್ಳದ, ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಬಾರದ, ಹೊಂದಿಕೆಯಿಲ್ಲದ, ವೀಣೆಗಂತೂ ಮೇಳವನ್ನೇ ಕೊಡದೆನ್ನುವ ಈ ಬಣ್ಣನೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಹೊಗಳಿಕೆಯಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಿಂದೆಯೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಶ್ರುತಿಹೀನವಾದ ಆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವ ನಾಯಕನನ್ನು ಈ ಕವಿಯು 'ಇಂಪಾಣನು!' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅರಸು ಆನಂದದಿಂದ ಇಂಪಾಣನನ್ನು ಕೇಳಿದನಂತೆ! ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂತಹ ಮಾತಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆಂದು ತಿಳಿಯದೆಯೆ, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಬಂದುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸದೆಯೆ, ಬರೆದ ಮಹಾನುಭಾವರು ಕೆಲವರಿದ್ದಾರೆ." (ಪುಟ ೬೬, ೬೭)

ಅದೇ ಪುಸ್ತಕದ ೯ನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು, "ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂದುದು ಇದನ್ನೇ" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಅದರ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ : "ಎಕ್ಕಲ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ 'ಒಂದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಒಬ್ಬಂಟಿಗನ ಹಾಡು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು 'ಒಂದು' ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ 'ಗಾಣ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಕ್ಕಲ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗುತ್ತದೆ."

ಈ ಮಹನೀಯರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, ಮೊದಲಿನವರದು- 'ತಾಳಮನಿತ್ತು...' ಎಂಬೀ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ, ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿ ಹೋಗದ ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರದ ವೀಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಲಕ್ಷಣವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದ್ದು; ಅದೊಂದು ದೇಸಿಯಾದ ಗಾನ; 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವ- ಎಂದೂ, ಎರಡನೆಯವರದು- ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದ ಕವಿಯು 'ದೇಸಿ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ನಿಂದಿಸಿದುದಾಗಿದೆ; ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಸರಿ- ಎಂದೂ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ (ತದ್ಭವ)ವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯೆ? ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ

ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಅಗ್ಗಳನ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವ ಪಂಪನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು, ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿರುವಂತೆ, ಒಬ್ಬ ಗಾಯಕನನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾಯಕನನ್ನು ಯಾರೂ ಯಕ್ಷಗಾನನೆಂದು ಕರೆಯಲಾರರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದುದರಿಂದ ಎಕ್ಕಲಗಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಗಳೊಳಗೆ ನೇರವಾದ ಅರ್ಥ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಅಪಭ್ರಂಶ ಶಬ್ದ ಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದುಂಟೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬುದು 'ಎಕ್ಕಲ' ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ತದ್ಭವ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ, 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪವು ಸಹಜವಾಗಿ 'ಜಕ್ಕ' ಎಂದೇ ಆಗಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ, 'ಯಕ್ಕ'ವೆಂದಾಗಿ ಮತ್ತೆ 'ಎಕ್ಕ' ಎಂದೇ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ತೋರುವ 'ಲ'ಕಾರವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಬರೆದೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ತದ್ಭವವು 'ಜಕ್ಕಗಾನ'ವೋ, 'ಎಕ್ಕಗಾನ'ವೋ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಿದ್ದರು. (ಪಂಚಕಜ್ಜಾಯ, ಪುಟ - ೧೨೫) ಆದರೆ ಮತ್ತೆ, 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಎಕ್ಕಲಗಾಣವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಈ 'ಲ'ಕಾರದ ಗೊಡವೆಯನ್ನೇ ಏಕೆ ಬಿಟ್ಟರೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ, ಈಗೀಗ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅದರ ಅರ್ಥವೇನಿರಬಹುದೆಂದು ವಿಚಾರಿಸೋಣ.

ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, ಠಾಯೆ, ಸಾಳಗ, ದೇಸಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಾದುದರಿಂದ, 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದೂ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವುದು ವಿಹಿತ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥವಾದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿ, ರಾಗ ವಿವೇಕಾಧ್ಯಾಯದ ದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದ ಗಾಯಕರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಏಕಲೋ ಯಮಲೋ ವೃಂದಗಾಯನಶ್ಚೇತಿ ತೇ ತ್ರಿಧಾ |
ಏಕ ಏವ ತು ಯೋ ಗಾಯೇದಸಾವೇಕಲಗಾಯನಃ ||
ಸದ್ವಿತೀಯೋ ಯಮಲಕೋ ಸವೃಂದೋ ವೃಂದಗಾಯನಃ |

-ಇದರ ಅರ್ಥ ಹೀಗಿದೆ : "ಏಕಲ (ಗಾಯನ), ಯಮಲ (ಗಾಯನ), ವೃಂದ ಗಾಯನ ಎಂದು ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಭೇದಗಳು; ಯಾವ ಗಾಯಕನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುತ್ತಾನೋ ಅವನು ಏಕಲಗಾಯನನು; ಎರಡನೆಯವನನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವವನು ಯಮಲ ಗಾಯನನು; (ವಾದ್ಯಗಾರರ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರ) ವೃಂದ ದೊಡನೆ ಹಾಡುವವನು ವೃಂದಗಾಯನನೆನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ."

ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ-

ನಿರೂಪಿತೇ ಗಾಯಕಲಕ್ಷಣೇಸ್ಮಿನ್ ಸಂಖ್ಯಾ ವಿಶೇಷಂ ಕಥಯಾಮಿ ತೇಷಾಮ್ |
ಏಕೋ ಭವೇದೇಕಲ ನಾಮಧೇಯೋ ದ್ವಿತೀಯಯುಕ್ತೋ ಯಮಲಾಭಿಧಾನಃ ||
ತತೋಧಿಕೈಃ ಸಮ್ಮಿಲಿತೋ ಯದಿ ಸ್ಯಾತ್ ವೃಂದಾಭಿಧಾನಃ ಸ ತು ಗಾಯನೋಸೌ |
(ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ-ಪುಟ ೨೫೭)

-ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆಯೇ ಇತರ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಉದಾ : ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ (ಪುಟ ೭೫), ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ (ಶ್ಲೋಕ ೩೪೪-೩೪೫) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರು ರಚಿಸಿದ Dictionary of South Indian Music ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷಾ ಶಬ್ದಕೋಶದಲ್ಲಿ, "Ekalan = a person who is able to sing by himself without the aid of any accompanyment" ಎಂದಿದೆ.

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಾವು 'ಗಾಯನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು 'ಗಾಯಕ' ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸರ್ವ ಮಾನ್ಯವಾದ ಆಪಟೆಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೋಶದಲ್ಲಿ- 'ಗಾಯನಃ' ಎಂಬ ಪುಲ್ಲಿಂಗ ರೂಪಕ್ಕೆ a singer ಎಂದೂ, ಅದರ ಸ್ತ್ರೀರೂಪವು 'ಗಾಯನೀ' ಎಂದೂ, 'ಗಾಯನಮ್' ಎಂಬ ನಪುಂಸಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಹಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದೇ ಕೋಶದಲ್ಲಿ 'ಏಕಲ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ alone, solitary ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ.

ಹಾಡುಗಾರ (ಗಾಯಕ) ಎಂಬರ್ಥದ 'ಗಾಯನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ತದ್ಭವವಾಗಿ 'ಗಾಣ' ಎಂದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಸೋದರಿಯಾದ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ, 'ಗಾಣ' ಅಥವಾ 'ಗಾಣುಡು' ಎಂದರೆ ಹಾಡುವವನು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವಳಿಗೆ 'ಗಾಣಿ' ಎನ್ನುವರು. (ಕೆ. ಸುಬ್ಬರಾಮಪ್ಪನವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ತೆಲುಗು ಪಾಠಗಳು ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.) P. Shankara-narayana, M.A., M.R.A.S., ಇವರು ರಚಿಸಿದ ತೆಲುಗು-ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕೋಶದಲ್ಲಿ (ಪುಟ ೩೭೮) 'ಗಾಣೀ = Songstress' ಎಂದೂ, 'ಗಾಣುಡು = Singer' ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. 'ಗಾಯನಿ' 'ಗಾಯನುಡು' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವೇ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಯಕ ಎಂಬರ್ಥದ 'ಗಾಯನ' ಶಬ್ದವು 'ಗಾಣ' ಎಂದಾದುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಪಂಪಭಾರತದ ೫ನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದ ೫೮ನೆಯ ಪದ್ಯವಿದು :

ತುರಗಚಯಂಗಳಂತಿರೆ ತರಂಗಚಯಂ, ಚಮರೀರುಹಂಗಳಂ-
ತಿರೆ ಕಳಹಂಸೆ, ಬೆಳ್ಗೊಡೆಗಳಂತಿರೆ ಬೆಳ್ನೊರೆ, ಗೊಟ್ಟಿಗಾಣರಂ-
ತಿರೆ ಮರಿದುಂಬಿ, ಮೇಳದವರಂತಿರೆ ಸಾರಿಕೆ, ರಾಜಗೇಹದಂ
ತಿರೆ ಕೊಳನಲ್ಲಿ ತಾಮರಸರಂತಿರೆ ತಾಮರಸಂಗಳೊಪ್ಪುಗುಂ

ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ವೃಂದಗಾಯನರನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಪಂಪನು 'ಗೊಟ್ಟಿಗಾಣರ್' (ಗೋಷ್ಠಿ = ವೃಂದ) ಎಂದಿರುವನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ; ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಮರಿದುಂಬಿ, ಸಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಪದಗಳು (ಬಹುವಚನಾರ್ಥಕ ವಾದ) ಜಾತ್ಯೇಕ ವಚನಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ, ಚಂದ್ರಕವಿ (೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ)ಯ 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಿಂದ, ಸಂಗೀತ ವರ್ಣನೆಯ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯವು ಉದ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ :

ತಿಂಗಳ ಬಿಂಬಿಮಂ ಹಿಡಿದು ಹಿಂಡೆ ಪಳಚ್ಚನೆ ಸೋರ್ವ ಸೋನೆಯಂ-
ತಿಂಗದಲಿಂ ಪೊದಳ್ದ ಮರ್ದನೆತ್ತಿದೊಡೊಯ್ಯನೆ ಸೋರ್ವ ಸೋನೆಯಂ-
ತೇಂಗಡ ಸೀಯನುಣ್ಮದುದೊ ಗೇಯದ ಮೆಲ್ಲುಲಿ ಜಾಣ ಗಾಣನಾ

ಇಲ್ಲಿ ಗಾಣನೆಂದರೆ 'ಗಾಯಕ' ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥವೆಂದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಯದಿರದು.

'ಏಕ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕ' ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಏಕ, ದಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಖ್ಯಾ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು, ಎಕ್ಕಂ, ದಹಂ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಎಕ್ಕತುಳ (ಏಕತುಲ್ಯ), ಎಕ್ಕಸರ, ಎಕ್ಕಾವಳಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಏಕಲ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲ' ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಹಜವೂ ಕ್ರಮ ಪ್ರಾಪ್ತವೂ ಆಗಿದೆ.

ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ನೆಂದರೆ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ 'ಏಕಲಗಾಯನ'ನೇ; ಎಂದರೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ, ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಳವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ಗಾಯಕನೆಂಬುದೂ, 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬರ್ಥವು ಆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸರ್ವಥಾ ಸಾಧುವಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ವಿದಿತವಾಗದಿರದು.

ಅಗ್ಗಳನ ಆ ಪದ್ಯವು 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ನ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನೂ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ, ಆ ಪದ್ಯವು 'ದೇಸಿ'ಯ ಕುರಿತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ತಾತ್ಪರ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗದಿರದು. ಆ ಪದ್ಯದ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ನಮಗಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವುಗಳೊಳಗೆ 'ಠಾಯ' ಎಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಸ್ಥಾಯಃ' ಎಂದುದನ್ನೇ, ಮತ್ತಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾ : "ರಾಗಸ್ಯಾವಯವಃ ಸ್ಥಾಯಃ" (ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ- ಪ್ರಕೀರ್ಣಕಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋಕ-೫) 'ಸ್ಥಾಯವೆಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವ', 'ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ', 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಠಾಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಇದಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಲಪ್ತಿ' ಎಂಬುದು, ಸತಾಲ ಮತ್ತು ವಿತಾಲ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿತ್ತು. ಸತಾಲ ಎಂದರೆ ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಲಾಪವನ್ನು 'ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ' ಎಂದೂ ವಿತಾಲ ಎಂದರೆ ತಾಳಕ್ಕೊಳಪಡದೆ ಮಾಡುವ (ಈಗ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ರೂಢವಾಗಿರುವಂತಹ) ಆಲಾಪವನ್ನು 'ರಾಗಾಲಾಪ್ತಿ' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. (ಸಂ. ರತ್ನಾಕರ, ಪುಟ - ೨೬೭) ಪ್ರಬಂಧಾಂಗವಾಗಿ ಮಾಡುವ, ಎಂದರೆ ಒಂದು ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾಡುವ 'ಆಲಪ್ತಿ'ಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು- "ಆಲಪ್ತೇಃ ಸ್ಥಾಯಂ, ರಾಗಾಲಪ್ತೇರವಯವಂ; ವಿಧಾಯ, ಪ್ರಥಮಂ ಗೀತ್ವಾ-" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಸ್ಥಾಯ ಅಥವಾ ಅದರ ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪವಾಗಿರುವ 'ಠಾಯ' ಎಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡತಕ್ಕ

ರಾಗಪ್ರಸ್ತಾರವೆಂದು ತಿಳಿದುಬಾರದಿರದು. ಉದಾಹರಣ, ವಿಮರ್ಶ, ವಧ- ಇತ್ಯಾದಿ ಅಕಾರಾಂತಗಳು ಉದಾಹರಣೆ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಧೆ- ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಕಾರಾಂತ ಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ, ಈ 'ಠಾಯ'ವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಠಾಯೆ' ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[೧]

'ಆಣತಿ' ಎಂಬುದು ಆಲಪ್ತಿ ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವೇ ಸರಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಆಳತಿ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೂ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಉಂಟಾದುದು-ಆಲಪ್ತಿ-ಆಳತಿ-ಆಣತಿ ಎಂದಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬೇಕು. (ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ನವರು 'ಆಣತಿ' ಎಂಬುದು 'ಆಲಪ್ತಿ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವೆಂದು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ, 'ಆಲಾಪ' ಎಂದು ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.)

ನಮ್ಮ ರತ್ನಾಕರನ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಠಾಯೆ ಎಂದರೇನೆಂಬುದರ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ 'ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ರೇಖೆಗಾಣಿಸಿ ಜವನಿಕೆಯಿದಿರೊಳು ರಂಗ । ಶೇಖರನಿಂದು ಸೂಚಿಸಲು ॥
ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಯೊಳಾಲಾಪಚಂದ್ರ ವು । ಯೂಖದೋರಿದರು ನೀರೆಯರು ॥ ೨೪ ॥
ಶಿಖರಿಣಿ ಸಿಂಜಿನಿಯೆಂದೆಂಬರಿರ್ವರು । ಮುಖರಿ ಗಾಯಕಿಯರು ನಿಂದು ॥
ಸಖಿತನ ತಪ್ಪದಾಳಾಪಿಸಿದರು ತಿತ್ತಿ । ಮುಖವೀಣೆಗಳ ಶ್ರುತಿಗೂಡಿ ॥ ೨೫ ॥
ಸರಲಸರಲವಾಗಿ ಸಪುರಸಪುರವಾಗಿ । ತರಲ ತರಲವಾಗಿ ತೋರಿ ॥
ವಿರಲ ವಿರಲವಾಗಿ ಠಾಯೆಗಾಣಿಸಿದರು । ಕೊರಳ ಬೆರಳ ಸರಿತದೊಳು ॥ ೨೬ ॥
ಮಂಜುಲನೇತ್ರವಟ್ಟಿಯ ಸೀಳಿದಂತಪ । ರಂಜಿ ಸರಿಗೆದೆಗೆದಂತೆ ॥
ಕಂಜದ ಕಂಪನುಂಡೇಳ್ವ ತುಂಬಿಯ ಗಾನ । ರಂಜನೆಯೆನೆ ರಾಗಿಸಿದರು ॥ ೨೭ ॥
ಅಳಿವಂತೆ ರಾಗವ ತುಳಿವಂತೆ ಜಾಡ್ಯವ । ಹಿಳಿವಂತೆ ಮೋಹನರಸವ ॥
ತೊಳೆವಂತೆ ಮನವ ಸಂಜೀವನಾಮೃತವನು । ತಳಿವಂತೆ ರಾಗದೋರಿದರು ॥ ೨೮ ॥

-ಇಲ್ಲಿ, ಠಾಯೆ ಎಂದರೆ ರಾಗಾಲಾಪದ ಅಂಗವೆಂಬುದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯದಿರದು.

'ಠಾಯೆ' ಮತ್ತು 'ಆಣತಿ' ಎಂಬವುಗಳ ಈ ನಿಜಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದರೆ, "ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು... ಎನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂದಾಣತಿ ಮಾಡಿ" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ, "ತಾಳಬದ್ಧ ವಲ್ಲದ... ಸಾವಯವವಾದ ರಾಗಾಲಾಪ ಮಾಡಿ"- ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಸರಳವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುವುದು.

'ಏಕಲಗಾಯನ'ನ ತಾಳಬದ್ಧವಲ್ಲದ ರಾಗಾಲಾಪ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ಗಳನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೊಳಗೆ "ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಬ ರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದೊಂದು.

---

೧. ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರ ಎಂಬ 'ಸ್ವರಸಪ್ತಕ' ಭೇದಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಗ, ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಆ 'ಸ್ಥಾಯಿ' ಎಂಬುದೂ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸ್ಥಾಯ (ಠಾಯ, ಠಾಯೆ) ಎಂಬುದೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಭಿನ್ನ ಶಬ್ದಗಳು; ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದನ್ನಾಗಿ ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು.

ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು- 'ಪಂಚಮ (ಶ್ರುತಿಯ)ದ ನುಣುಪಾದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೂಟವಿಲ್ಲ'- ಎಂದೂ, ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು 'ಪಂಚಮಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಬಾರದ' ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಗ್ಗಳನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ನುಣ್ಚರ' - ಸ್ವರ ಎಂದಿದೆಯೇ ಹೊರತು 'ಶ್ರುತಿ' ಎಂದಿಲ್ಲ. ಸ್ವರವೆಂದರೂ ಶ್ರುತಿ ಎಂದರೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. 'ಪಂಚಮ' ಎಂದರೆ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳೊಳಗೊಂದು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು 'ಸ್ವರಸಪ್ತಕ'ದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಿವೆ. ಆದರೆ, ಗಾಯಕರು ಗಾನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರವನ್ನು 'ಶ್ರುತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಅವರು 'ಪಂಚಮಶ್ರುತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆನ್ನೋಣವೇ? ಅದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಗಾನಕ್ಕೆ 'ಆಧಾರಶ್ರುತಿ'ಯೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರವು ಷಡ್ಜವೇ ಹೊರತು ಪಂಚಮವಲ್ಲ. ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಪಂಚಮವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟಾದರೂ, ಆ ಪಂಚಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಗಾನಮಾಡುವುದಲ್ಲ. ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವೂ ಅಲ್ಲ; ಅಂತಹ ರೂಢಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು, 'ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ' (ರಾಗವಿವೇಕ-ಸ್ವರಮೇಲನ ಪ್ರಕರಣ)ದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಗಾನಾದೌ ಗೃಹ್ಯತೇ ಯೇನ ಸ್ವರೇಣ ತುಲಿತೋ ಧ್ವನಿಃ ।
ಸ ಷಡ್ಜಃ ಶ್ರುತಿಶಬ್ದೇನ ಲೋಕ ಉದ್ಘುಷ್ಯತೇ ಜನೈಃ ॥
ಧ್ರಿಯತೇ ಯಃ ಸ್ವರಃ ಸ ಸ್ಯಾತ್ ಷಡ್ಜ ಏವ ನ ಚಾಪರಃ ।

-ಇದರ ಅರ್ಥ ಹೀಗೆ : 'ಗಾನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ 'ಸ್ವರ'ಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಹಿಡಿಯಲ್ಪಡುತ್ತದೋ ಆ 'ಷಡ್ಜಸ್ವರ'ವನ್ನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜನರು ಶ್ರುತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಹಿಡಿಯಲ್ಪಡುವ ಸ್ವರವು ಷಡ್ಜವಲ್ಲದೆ ಬೇರಾವುದೂ ಅಲ್ಲ.' ಎಂದರೆ 'ಆಧಾರಷಡ್ಜ'ವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ಶ್ರುತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಇದೆ ಎಂದ ಹಾಗಾಯಿತು.[೧] ಆಧಾರ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಸ್ವರ ಸೇರುವುದಾದರೆ ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಸೇರದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ! ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು 'ಪಂಚಮಕ್ಕೆ ಎಟಕದ' - ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಊಹೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪಂಚಮ ಸ್ವರವು ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಾಗ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮವು ಎಟಕದಿದ್ದರೆ ಮಧ್ಯ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಎಟಕುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಅದು ಸಹ ಎಟಕದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಲೋಕದಲ್ಲಿದೆಯೆ? ಅವರೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಆದರೆ 'ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಚರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವು ದುರೂಹ್ಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಈಯೊಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಆ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಕಂಡಂತೆ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಅರ್ಥ ಕಟ್ಟಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅವಹೇಳನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಗ್ಗಳನು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಬರೆದನು ಎಂದು ಆರೋಪಿಸುವುದು ಆಯುಕ್ತ, ಅನುಚಿತ. ಸಂಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ

---

೧. ಆಧಾರ ಷಡ್ಜದ ವಿಸ್ಮೃತಿಯಾಗದಂತೆ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ (ಉದಾ : ಶ್ರುತಿಬುರುಡೆ, ಏಕನಾದ, ತಂಬೂರಿ) 'ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಪರಿಚಯವಿತ್ತೆಂಬುದು ಅವನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣವನ್ನೋದಿದರೆ ತಿಳಿದುಬಾರದಿರದು. ಅವನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಬರಿಯ 'ಪುಸ್ತಕ ಪಂಡಿತ'ನಲ್ಲ; ಗಾನಕ್ಕೆ ಮನಸೋಲುವವನೂ, ಮೆಚ್ಚಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಬಲ್ಲವನೂ ಆಗಿದ್ದನು; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡದೆ ಹಾಡುವವರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಹಾನುಭೂತಿಯೇ ಇತ್ತು- ಎಂಬೀ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದ ೧೫ನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಿಂದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಂಗೀತದ ದೆಸೆಯರಿಯದ-
ವಂಗಂ ಪುಗಲೊಡನೆ ಪಾಡುವಾಡುವ ಚಿತ್ತಂ ।
ಸಂಗಳಿಪುದೆನಿಪ ನೃತ್ಯಗೃ-
ಹಂಗಳ್ ಸುತ್ತಿರಿದು ನೆರೆಯೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಿರ್ಕುಂ ॥

ವಿತರಚ್ಛಾಯಾದಿ ಕರಾ-
ಹತಿಯೊಳ್ ಗೀತಾನುಗತಿಯೊಳವಧಾನ ಸಮ-।
ನ್ವಿತರತ್ತ ಮತ್ತೆ ತಾಳದೊ-
ಳತಿ ಧೃಥರೆನೆ ಪಾಡಿ ಗಾಯಕರ್ ಮೆಚ್ಚಿಸುವರ್ ॥

ಆದಂ ಗೀತದ ಬಣ್ಣಂ
ನಾದದೊಳಕ್ಕರಮುಮೆಯ್ದೆ ಶಬ್ದದೊಳರೆಯ-।
ಲ್ಕಾದಪುದೆನೆ ಬಾಜಿಸುವರ್
ವಾದಕರುಂ ಪಿಕ್ಕೆ ಗೀತ ಸಮಯಮುಮದಿಂಪಂ ॥

ಅವನಿಗೆ 'ದೇಸಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ಸಾರವಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದಂತೂ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪು. ಅದೇ ೧೫ನೇ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ, ತೀರ್ಥಂಕರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯನ್ನೇ ಅವನು ಹಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ! "ತೀರ್ಥೇಶ್ವರನಂ ಕೇವಳಂ ತಾಳಲಯಾಶ್ರಯಮುಂ ದೇಶೀಯಮುಮಪ್ಪ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗದಿನೋಲಗಿಸುವಲ್ಲಿ"- ಎಂದಿದೆ! ಅದೇ ಆಶ್ವಾಸದ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ- "ತತ್ತದಂಗಂಗಳಪ್ಪ ರಾಗಾಂಗಂ ಭಾಷಾಂಗಂ ಉಪಾಂಗಂ ಕ್ರಿಯಾಂಗಂ ಎಂಬ ದೇಶೀ ರಾಗಂಗಳೊಳಂ... ಮಾತೃಕಾದಿ ದೇಶೀ ಪ್ರಬಂಧಂಗಳೊಳಂ, ಧ್ರುವಾದಿ ದೇಶೀ ಗೀತಂಗಳೊಳಂ, ವಶ್ಯಕಂಠರುಮಪ್ಪ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಗಾಯಕರ್..." ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ ಅವನ ದೇಶೀ ಪಕ್ಷಪಾತ. ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದೆ, ನಮ್ಮ ಲೇಖಕ ಪ್ರಕಾಂಡರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಮಾಡುವ ದೂಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ವ್ಯಸನಪಟ್ಟಷ್ಟು ಕಡಮೆ.[೧]

---

೧. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳಿಗೆ 'ದೇಸಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರವಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನದು 'ಪೊಸದೇಸಿ' ಎಂದು ಹೊಗಳಿಕೊಂಡವರೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ. ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, "ಗೊರವರ ಡುಂಡುಚಿಯೇ? ಬೀದಿವರೆಯೆ? ಬೀರನ ಕತೆಯೇ?" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿದವರು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು; 'ಒನಕೆವಾಡು' ಗಳನ್ನೂ ಬರೆದು ತಮ್ಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದವರು ಹಲವರು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಂತೂ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಳೆಯ 'ಮಾರ್ಗ'ವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾ, 'ದೇಶಿ'ಯನ್ನೇ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದರೆಂಬುದು ವಿಚಾರವಂತರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

"ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳು ವಾಗಲೇ ಅದರಲ್ಲೇನಾದರೂ ಪಾಠದೋಷವಿರಬಹುದೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪಂಚಮನುಣ್ಬರ' ಎಂಬ ಅರಿಸಮಾಸವೇ ಈ ಶಂಕೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಚ್ಚಾದ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ. ಅಗ್ಗಳನಂತಹ ವಿದ್ವತ್ಕವಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ಬಗೆಯಿಂದ, ಆದರ ಪಾಠ ಶೋಧನೆಗೆ ಹೊರಟ ನಾನು 'ಮೈಸೂರು ಗವರ್ನಮೆಂಟ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರೆರಿ ಯಲ್ಲಿರುವ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದ (A-41) ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ "ಒತ್ತುವ ಪಂಚದ ನುಣ್ಬರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂದಿರುವುದು ಕಂಡು ಬಂತು. ಈ ಪಾಠದಿಂದ ವಾಕ್ಯಾಭಿಪ್ರಾಯದ ಮೇಲೆ ಏನಾದರೂ ಬೆಳಕು ಬೀಳುವುದೋ ನೋಡೋಣ.

ಪಂಚದ ನುಣ್ಬರ ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಪಂಚ ಎಂದರೆ ಒಂದು ನಾದ ಸಾಮುಗ್ರಿ, ವಾದ್ಯ ವಿಶೇಷ - ಎಂಬರ್ಥವು ಅನುಮಾನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೆಸರಿನ ವಾದ್ಯವಿದೆಯೆ? ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ನನಗೆ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಪಂಚ ಎಂಬುದು ವಾದ್ಯದ ಹೆಸರಾದರೆ, ಅದು ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಸರ್ವ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸಹಾಯಕವಾದ ಒಂದು ವಾದ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇಂದು ನಾವು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ - ದಕ್ಷಿಣದವರು ಪಿಟೀಲನ್ನೂ ಉತ್ತರದವರು ಸಾರಂಗಿಯನ್ನೂ ಹಾಡಿಗೆ ಸಹಾಯವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ಹೇಳಿದೆ?

ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ (ಪುಟ ೧೨೪-೧೨೮)ದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :-

ವಂಶ ವೀಣಾ ಶರೀರಾಣ ತ್ರಯೋಽಮೀ ಸ್ವರಹೇತವಃ |
ಲಲಿತೋ ಮಧುರಃ ಸ್ನಿಗ್ಧಃ ತೇಷು ವಂಶೋ ಪ್ರಶಸ್ಯತೇ ||
ವಂಶವೀಣಾ ಶರೀರಾಣಾಂ ಏಕೀಭಾವೇನ ಯೋ ಧ್ವನಿಃ |
ತತ್ರ ರಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಸ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಂ ವಿಬುಧಾ ವಿದುಃ ||

*　*　*

ವೈಣವಃ ಖಾದಿರೋ ದಾಂತಃ ಚಾಂದನೋ ರಕ್ತ ಚಾಂದನಃ |
ಆಯಸಃ ಕಾಂಸ್ಯಜೋ ರೌಪ್ಯಃ ವಂಶಃ ಸ್ಯಾತ್ ಕಾಂಚನೋಽಥವಾ ||

ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗೆ : "ವಂಶ, ವೀಣೆ, ಶರೀರ (ಕಂಠ) - ಎಂಬ ಈ ಮೂರು ಸ್ವರಸಾಧನಗಳು. ಅವುಗಳೊಳಗೆ ವಂಶವು ಶ್ರೇಷ್ಠ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಲಲಿತವೂ, ಮಧುರವೂ, ಸ್ನಿಗ್ಧವೂ ಆಗಿದೆ. ವಂಶ, ವೀಣೆ, ಶರೀರ- ಇವುಗಳ ಏಕೀಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜಕತ್ವವು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ವಿದ್ವತ್ಸಮ್ಮತ."

ವಂಶವೆಂದರೆ 'ಬಿದಿರು' ಎಂಬುದೇ ಮೂಲಾರ್ಥ. ಆದರೆ ವಂಶವಾದ್ಯವು ಬಿದಿರಿನದೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಅದು "ಬಿದಿರಿನದು; ಖದಿರ, ಶ್ರೀಗಂಧ, ರಕ್ತಚಂದನ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಟ್ಟಿ ಮರಗಳದು; ಆನೆಯ ದಂತದ್ದು; ಕಬ್ಬಿಣ, ಕಂಚು, ಬೆಳ್ಳಿ, ಬಂಗಾರ- ಇಂತಹ ಲೋಹಗಳದೂ ಆಗಿರಬಹುದು."

ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರರು 'ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ'ವಾಗಿ ವಂಶವನ್ನೂ, ವೀಣೆ ಯನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಂಶ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಂಸ, ವಂಚ ಬಂಚ ಎಂಬ ತದ್ಭವ ರೂಪಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ.[1] ಈ ಪಂಚ ಎಂಬುದೂ ಅದರ ತದ್ಭವವೇ ಎನ್ನಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ.

ವಂಶ ಎಂಬುದರ ಮೂಲಾರ್ಥ 'ಬಿದಿರು' ಎಂಬುದಷ್ಟೆ. ಬಿದಿರಿನಿಂದ ಹೆಣೆದ ಒಂದು ತರದ ಕುಕ್ಕೆಗೆ 'ಪ್ವಂಚಕುಕ್ಕೆ' (ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಪಂಚಕುರುವೆ) ಎಂಬುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಹೆಸರು.[2] ಕೋಲಾಟದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೀಗಿದೆ :

ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ - ಚಿನ್ನದಾ
ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ - ರನ್ನದಾ
ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ - ಪಂಚದಾ
ಕೋಲು ಕೋಲೆನ್ನಿರೋ - ಇತ್ಯಾದಿ

ಇಲ್ಲಿ 'ಪಂಚದ ಕೋಲು' ಎಂದರೆ ಬಿದಿರಿನ ಕೋಲೇ ಸರಿ. ಮಲಯಾಳದಲ್ಲಿ ಸಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಪಂಚಸಾರವೆನ್ನುವರಷ್ಟೆ. ಇದು 'ವಂಶಸಾರ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ವಂಶ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ a kind of sugarcane (ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಬ್ಬು) ಎಂದು ಆಪಟೆಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತಕೋಶದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಪಂಚ' ಎಂಬುದು 'ವಂಶ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಶುಭ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಊದುವ 'ನಾಗಸ್ವರ' ವಾದ್ಯವನ್ನು 'ಪಂಚವಾದ್ಯ'ವೆಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಈಗ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಾಗಸ್ವರವೂ ಒಂದು 'ವಂಶವಾದ್ಯ.'

ಈಗ, ಈ ಪಾಠದಂತೆ, "ಒತ್ತುವ ಪಂಚದ ನುಣ್ಚರಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುವ ಎಂದರೆ ಊದುವ[3] ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರ ಸ್ವರದ ಮೇಳವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಸರಳವೂ ಸಮಂಜಸವೂ ಆದ ಅರ್ಥವೊದಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಏಕ್ಕಲಗಾಣನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಮಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವುದು.

---

೧. ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ಲೀಲಾವತಿ ಆಶ್ವಾಸ ೯-ಪದ್ಯ ೬೮; "ಸಹಕಾರ ಕೋರಕಂ ಬಂಚದ ಭಂಗಿಯೊಳ್ ಬೆರಸೆ" - ಚಂದ್ರ ಕವಿಯ 'ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನೆ'ಯಲ್ಲಿ "ಮದ್ದಳೆಯ ಗವಸಣಿಗೆಯಂ ತೆಗೆದು, ವಂಚದ ಪವಣಂ ಪರಿಕಿಸಿ"- ಇತ್ಯಾದಿ.

೨. ಕೀ. ಶೇ. ಗಣಪತಿ ರಾವ್ ಐಗಳವರು ಬರೆದ 'ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ' ದಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ೩೫) ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ಮುಚ್ಚುವ ಕುಕ್ಕೆಗೆ 'ಪಂಚಕುಕ್ಕೆ' ಎಂದು ಹೆಸರೆಂದೂ ಆ ಕುಕ್ಕೆ ಲಿಂಗದ ಆಕಾರದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಿದೆ.

೩. ಒತ್ತುವ- ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವಿರಲೂಬಹುದು. 'ಒತ್ತು' ಎಂಬ ಒಂದು 'ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ'ವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. (South Indian Music-Book III Page 194-195) ಹಾಗಾದರೆ 'ಒತ್ತುವ' ಎಂದರೆ 'ಒತ್ತುವಿನ'- 'ಒತ್ತು' ಎಂಬ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯದ- ಎಂದರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. 'ವೃಂದಗಾನ'ದ ವರ್ಣನಾವಸರದಲ್ಲಿ ಅಗ್ಗಳನು (ಚಂ. ಪ್ರಭ, ದ್ವಿತೀಯ ಸಂ. ಪುಟ ೨೦೨) ವಾದ್ಯ ವಾದಕರೊಳಗೆ 'ಒತ್ತಕಾರ' ಎಂಬೊಂದು ಹೆಸರನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ 'ಒತ್ತುವ ಪಂಚದ ನುಣ್ಚರ...' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ, "ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯದ ಹಾಗೂ ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರ ಸ್ವರ..." ಎಂಬರ್ಥವಾಗುವುದು.

'ಬೀಣೆಯ ಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು, 'ವೀಣಾ ನಾದವು ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಗೊಳ್ಳದು' ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅರ್ಥಗಳಾದರೂ ಹೇಗೆ ಸಮಂಜಸವೋ ನನಗರಿಯದು. ಸುಸಂಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವರ್ಣನೆಯಿದು ಎಂಬ ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಇಂತಹ ಅರ್ಥಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸರಂ ಬಿಡದು' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ, ಅವು ವ್ಯಸ್ತಪದಗಳೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ (ಪಂಡಿತರು ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಸುವ್ಯಕ್ತ.) 'ಸ್ವರವು ಬಿಡದು' ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥವಷ್ಟೆ. ಹಾಗಾದರೆ 'ಇಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. 'ಸರಂಬಿಡದು' ಎಂಬುದನ್ನು ಕ್ರಿಯಾ ಸಮಾಸವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, 'ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬರ್ಥವಾಗುವುದು. ಎರಡರೊಳಗೆ ಒಂದಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಮೂರನೆಯ ಅರ್ಥವೂ ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಲಾರದು. ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಯಾವ 'ವಾದ್ಯದ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಥವೇ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿದೆ; ವ್ಯಾಕರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದೇ ಉಚಿತತರ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರರು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳೊಳಗೆ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಮೊದಲು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ, "ವಂಶವೀಣಾ ಶರೀರಾಣಾಂ ಏಕೀಭಾವೇನ ಯೋ ಧ್ವನಿಃ । ತತ್ರ ರಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಸ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಂ..." ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಾದ್ಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ರಂಜಿಸ ಬಲ್ಲವನಾದುದರಿಂದಲೇ ಕವಿ ಅವನನ್ನು 'ಇಂಪಾಣ'ನೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ, ಹೊರತು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಅವನನ್ನು ಕುಚೋದ್ಯ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೂ, 'ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ- ಎಂದರೆ, ವಾದ್ಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವುದಾದರೂ, ವೀಣೆಯ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ' -ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರ ದಾಯದಂತೆ, ಸ್ವರ ಶುದ್ಧಿಗೆ ವೀಣೆಯೇ ಪ್ರಮಾಣವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

'ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬಲ್ಲಿರುವ 'ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು 'ಸರಿಗೊಳ್ಳದು' ಎಂದೂ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು 'ಸಮಗೊಳ್ಳದು' ಎಂದೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವೇ ಕಾರಣವೆನ್ನ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಮ್ಮನಿಸು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ! ಕಿಟ್ಟೆಲರ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಅರ್ಥ- to occur to one's mind- 'ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಗೋಚರಿಸು' ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. 'ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ 'ಅನಿತ್ತು ತಾಳಂ ಸಮ್ಮನಿಸದು' ಎಂಬುದು ಸಹಜವಾದ ಗದ್ಯರೂಪ. 'ಅಷ್ಟೂ ತಾಳಗಳು (ಎಂದರೆ, ಇರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದೂ) ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ'- ಎಂಬುದು ಆ ವಾಕ್ಯದ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥ. ತಾಳವು ಗೋಚರವಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ತಾಳ ಜ್ಞಾನಹೀನತೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಅವನು ಅಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದು, ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮಾಡತಕ್ಕ ರಾಗವಿಸ್ತಾರ; ತಾಳಬದ್ಧವಲ್ಲದ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ.

ಅಗ್ಗಳನ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "...ಆಣತಿಮಾಡಿ" ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ, ಎಕ್ಕಲ ಗಾಣನ ರಾಗಾಲಾಪ ವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪೂರ್ವಕಾಲಿಕ ವಾಕ್ಯವೊಂದು (clause) ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘ

ವಾಗಿ ನಾವು ವಿವೇಚಿಸಿದ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಅನ್ವಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತೇನೆ :

"ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಾಳವೂ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ (ಶ್ರುತಿ ವಾದ್ಯದ ಹಾಗೂ) ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರಸ್ವರ ಮೇಳವೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಸ್ವರವೂ ಇಲ್ಲ-ಎಂದೆನಿಸುವ ರಾಗಾಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿ,-"

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದ್ಯದ ಇನ್ನುಳಿದ ಭಾಗದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, 'ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತ' ಎಂಬುದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಪ್ರಕೃತೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾರ್ಗೀ' 'ದೇಶೀ' ಎಂಬ ಭೇದವಾಚಕ ಶಬ್ದಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅನಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಘನವಾದ ಪದ್ಧತಿಗೆ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆಂದೂ ದೇಶಭಾಷಾಭೇದಗಳಿಂದ ಜನಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ 'ದೇಶೀ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ('ದೇಶೀ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೊಂದು 'ಪ್ರದೇಶದ ಭಾಷೆ' ಎಂಬುದೇ ಮೂಲಾರ್ಥ. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳೊಳಗೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ 'ದೇಶೀ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು.) ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ 'ಗಾಂಧರ್ವ' ಮತ್ತು 'ಗಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧೆ'ಯ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ :

ಉಕ್ತಂ ಚ ಗೀತಂ ದ್ವಿವಿಧಂ, ವದಂತಿ ಗಾಂಧರ್ವ ಮಾದ್ಯಂ ಕಿಲ ಗಾನಮನ್ಯತ್ ।
ಗಾಂಧರ್ವ ಮುಖ್ಯೈಃ ಕಿಲ ಗೀಯಮಾನಂ, ಶ್ರೇಯಃ ಪದಂ ಲಕ್ಷಣಮತ್ರ ವೇದ್ಯಮ್ ॥
ಸಿದ್ಧಂ ತಥಾನಾದಿ ಪರಂಪರಾಭಿಃ ಅಶಕ್ಯಮಪ್ಯಾಧುನಿಕೈರಶೇಷೈಃ ।
ಗಾಂಧರ್ವಮೇತತ್ ಕಥಿತಂಪುರಸ್ತಾತ್; -ಗಾನಂತ್ವಿದಾನೀಂ ಪ್ರತಿಪಾದಯಾಮಃ ॥
ದೇಶೀಯ ರಾಗಾದಿ ಚ ಲಕ್ಷ್ಯಯುಕ್ತಂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಪ್ರಮುಖೇರಿತಂ ಚ ।
ತದ್ಗಾನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಿತೀರಯಂತಿ ಶ್ರೇಯಸ್ಕರಂ ಮೋದಕರಂ ಜನಾನಾಮ್ ॥

ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ : "ಗೀತ (ಹಾಡುವಿಕೆ) ಎರಡು ವಿಧ. ಒಂದನ್ನು 'ಗಾಂಧರ್ವ'ವೆಂದೂ, ಇನ್ನೊಂದನ್ನು 'ಗಾನ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧರ್ವವು ಅನಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದುದು; ಗಾಂಧರ್ವ ಮುಖ್ಯರಿಂದ (ತಜ್ಞರಾದ ಗಾಯಕ ಶ್ರೇಷ್ಠರಿಂದ) ಹಾಡಲ್ಪಡುವಂತಹುದು; ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಆಧುನಿಕ ಗಾಯಕರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಅಶಕ್ಯ. ಆದರೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಶ್ರೇಯಃಸಾಧನವಾದುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಈಗ 'ಗಾನ'ವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇನೆ : ದೇಶೀಯ ರಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಸಮರ್ಥರಾದ 'ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ' (ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಕಾರ)ರಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ 'ಗಾನ'; ಇದು ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವೂ ಆಗಿದೆ."

ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಈ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ನಾನಾ ದೇಶೀ ಗೀತಗಳೊಳಗೆ 'ಸಾಲಗಸೂಡ'ವೆಂಬುದು ಒಂದು ವರ್ಗ. ತುಳಾಜಿ ಮಹಾರಾಜನ 'ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ'ದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಅಥ ಸಾಲಗ ಸೂಡಾಖ್ಯಂ ಗೀತಮಾದೌ ನಿರೂಪ್ಯತೇ-।
ಸೂಡ ಶಬ್ದೋತ್ರ ದೇಶೀಯೋ ಗೀತಾಲ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ॥

ಛಾಯಾಲಗೇತಿ ಶಬ್ದಾಪಭ್ರಂಶಃ ಸಾಲಗ ಇತ್ಯಯಂ ।
ಶುದ್ಧ : ಛಾಯಾಲಗಶ್ಚೇತಿ ದ್ವಿವಿಧಃ ಸೂಡ ಉಚ್ಯತೇ ॥
ಏಲಾದಿಃ ಶುದ್ಧ ಇತ್ಯುಕ್ತೋ ಧ್ರುವಾದಿಃ ಸಾಲಗೋ ಮತಃ ।
ತತ್ರೋಕ್ತ : ಶುದ್ಧ ಸೂಡಃ ಪ್ರಾಕ್ ಸಾಲಗಸ್ತ್ವಧುನೋಚ್ಯತೇ ।
ಆದ್ಯೋ ಧ್ರುವಃ ತತೋ ಮಂಠ ಪ್ರತಿಮಂಠ ನಿಸಾರುಕಾಃ ।
ಅಡ್ಡ ತಾಲಸ್ತತೋ ರಾಸ ಏಕತಾಲೀತ್ಯಸೌ ಮತಃ ॥

ಇದರ ಅರ್ಥ ಹೀಗೆ : "ಸಾಲಗಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಗೀತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇನೆ: 'ಸೂಡ' ಎಂಬುದು ದೇಶೀಯ ಶಬ್ದ; ಇದನ್ನು ಗೀತಾಲಿ (ಗೀತಗಳ ಸಮೂಹ) ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಲಗ ಎಂಬುದು ಛಾಯಾಲಗ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶ. ಸೂಡವು ಶುದ್ಧವೆಂದೂ, ಛಾಯಾಲಗವೆಂದೂ ಎರಡು ವಿಧ. ಏಲಾದಿ[೧]ಗಳು ಶಬ್ದ ಸೂಡಗಳು; 'ಧ್ರುವಾ'ದಿಗಳು ಸಾಲಗ ಸೂಡಗಳು. ಶುದ್ಧ ಸೂಡವನ್ನು ಮೊದಲೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈಗ ಸಾಲಗಸೂಡವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇನೆ : ಧ್ರುವ, ಮಂಠ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಿಸಾರುಕ, ಅಡ್ಡತಾಲ, ರಾಸ, ಏಕತಾಲಿ ಎಂಬವು ಸಾಲಗಸೂಡಗಳು."

ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಧ್ರುವ, ಮಂಠ (ಮಟ್ಟೆ), ಅಡ್ಡತಾಲ (ಅಟ್ಟತಾಳ), ಏಕತಾಲಿ (ಏಕತಾಳ) ಎಂಬುವು ತಾಳಸೂಚಕಗಳೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ವರ್ಗದೊಳಗಿರುವ ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಿಸಾರುಕ, ರಾಸ ಎಂಬಿವೂ ಉಳಿದುವುಗಳಂತೆ ತಾಳಸೂಚಕಗಳೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಸಾಲಗ ಸೂಡ' ಎಂದರೆ ಸಾಲಗ ಗೀತ. ಹಾಗಾದರೆ, ಧ್ರುವ ಮೊದಲಾದ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳೊಳಗೆ ಯಾವುದೊಂದರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗೀತವು 'ಸಾಳಗಗೀತ'ವೆಂದು ತಿಳಿದಂತಾಯಿತು. ಅಗ್ಗಳನಾದರೂ, "ಧ್ರುವಾದಿ ದೇಶೀಗೀತಂಗಳೊಳಂ" (ಆಶ್ವಾಸ ೧೫ - ಪುಟ ೨೦೧) ಎಂದು ಈ 'ಸಾಳಗ ಸೂಡ'ಗಳನ್ನು ದೇಶೀ ಗೀತಗಳೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಈಗ ನಮ್ಮ ಏಕ್ಕಲಗಾಣನು ಹಾಡಿದುದೇನೆಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಾಯಿತು : ಅವನು ಮೊದಲು, ರಾಗದ ಅವಯವಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳರಹಿತವಾದ ರಾಗಾಲಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿ, - ಅನಂತರ ಕೇವಲ ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದನು. 'ದೇಶೀಗೀತ'ಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಡುವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಮತ. ಇಂದು ನಾವು ಕೇಳುವ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ'ವಾದರೂ,[೨] - ಮೊದಲು

---

೧. ಏಲಾ (ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯ 'ಏಳೆ') ಮೊದಲಾದ 'ಶುದ್ಧಸೂಡ'ಗಳು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದುವುಗಳು; 'ಸಾಲಗಸೂಡಗಳು' ಕೇವಲ ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಗೀತಗಳು.

೨. ಇಂದು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ' ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ದೇಶೀ' ಎಂದೂ, 'ಗಾನ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನೇ ಆಗಿದೆ. ಹಳೆಯ 'ಮಾರ್ಗ' (ಗಾಂಧರ್ವ) ಪದ್ಧತಿಯ 'ಗ್ರಾಮರಾಗ'ಗಳನ್ನೂ ಆ ಪದ್ಧತಿಯ 'ಚಚ್ಚತ್ಪುಟ' ಮೊದಲಾದ 'ಮಾರ್ಗೀತಾಳ'ಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರು ಈಗ ಯಾರೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಗ್ಗಳನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆ ಪದ್ಧತಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ದೇಶಿಯನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಿದಂತೆ ಅವನು ಅದನ್ನೇನೂ ವಿಸ್ತರಿಸದೆ, "ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಸಂಬಂಧಂಗಳಪ್ಪ ಅಷ್ಟಾದಶ ಜಾತಿಗಳೊಳ್ ಪುಟ್ಟಿದ ಪಲವುಂ ಗ್ರಾಮರಾಗಂಗಳೊಳಂ" (ಆಶ್ವಾಸ ೧೫) ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತಾಳವಿಲ್ಲದ ರಾಗಾಲಾಪ, ಮತ್ತೆ ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಕೃತಿ- ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಾದರೆ ಅವನು ಹಾಡಿದುದು ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಮತವಾದ 'ಗಾನ'; ಸಾವಯವವಾದ ಒಂದು ದೇಶೀ ಗೀತ. 'ದೇಸಿಯ ಗೀತ' ಎಂದರೆ ದೇಶೀಯ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ದೇಶೀಯ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು. 'ದೇಸಿ' ಎಂದರೆ ರಾಗ ತಪ್ಪಿ, ತಾಳ ತಪ್ಪಿ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯೆಂದು ಮೊದಲಿನವರು ಯಾರೂ ಹೇಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವರು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು- ದೇಶೀಗಾನಕ್ಕೇ ಪಂಚಮವಿಲ್ಲವೆಂದೂ, 'ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ'ಕಾರನಾದ ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಆರೋಪಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ! ಈ ಆರೋಪಣೆಯ ಸತ್ಯಾಂಶವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಆ ಗ್ರಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ವಿಚಾರಿಸುವ ಗೊಡವೆಯನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು, ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತನನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ, ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ದೂಷಿಸಿದ್ದಾರೆ! (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ- ಪುಟ ೬೭-೬೮). ಇದು ಶೋಚನೀಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬಹುಮಾನ್ಯ ಗ್ರಂಥ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಕಂಡುಬರುವ, ಸತ್ಯಾಂಶ ಸಂಗ್ರಹ ಪ್ರಯತ್ನದ ಹಾಗೂ ತಾಳ್ಮೆಯ ಅಭಾವಕ್ಕಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಮರುಗಿದರೂ ಕಡಮೆ.

ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತನು ಹೇಳಿದುದಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತವಾದ ಅರ್ಧ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ: 'ದೇಶೀ ಪಂಚಮ ಹೀನಾ ಚ ರಾಗಾಂಗಾದಿಷಭತ್ರಯಾ' (ಇಲ್ಲಿರುವ 'ರಾಗಾಂಗಾದಿಷಭತ್ರಯಾ'- ಎಂಬುದು ಅಪಪಾಠ; ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು, 'ರಾಗಾಂಗಾ ಋಷಭತ್ರಯಾ' ಎಂದಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. ಹೇಗೂ ಇರಲಿ; ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯವು 'ದೇಶೀ ಪಂಚಮ ಹೀನಾ' ಎಂಬ ಅಂಶ ಮಾತ್ರ) ಈ ಮಾತನ್ನು ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತನು ಎಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಅವನು ದಂಡನೀಯನೆಂದು ಕಂಡರೆ ದಂಡಿಸೋಣ.

ಅವನ 'ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ- ರಾಗರಾಗಿಣಿಗಳ ಉದಾಹರಣ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ- ಭೈರವ, ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ಭೈರವಿ, ಬಂಗಾಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ, ಕರ್ಣಾಟಕೀ ರಾಗಿಣಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ವಿವರಿಸಿ, ಮತ್ತೆ, ದೇಶೀ ರಾಗಿಣಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು :

ದೇಶೀ ಪಂಚಮಹೀನಾ ಸ್ಯಾತ್ ಋಷಭತ್ರಯ ಸಂಯುತಾ ।
ಕಲೋಪನತಿಕಾ ಜ್ಞೇಯಾ ಮೂರ್ಛನಾ ವಿಕೃತರ್ಷಭಾ ॥

-ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಆ ರಾಗಿಣಿಯ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ತದನಂತರ ಕಾಮೋದೀ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ : ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ. ಅವನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಪಂಚಮ ವರ್ಜ್ಯವಾದ ಒಂದು ರಾಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು; ದೇಶೀಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ! ನಮ್ಮ ಬಡ ಪಂಡಿತನ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ಆ ರಾಗದ ಹೆಸರು 'ದೇಶೀ' ಎಂದಾಗಿದೆ! ಅಷ್ಟೆ. ಪಂಚಮ ಹೀನವಾದ ರಾಗ ಇದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ; ಹಿಂದೋಳ, ವಸಂತ, ಶ್ರೀರಂಜನಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪಂಚಮವಿಲ್ಲ. ಆ 'ದೇಶೀ' ರಾಗವನ್ನಾದರೂ ದರ್ಪಣಕಾರನು ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನಿಗಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ದಲ್ಲಿಯೂ- ಇದು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥ- ಈ 'ದೇಶೀ' 'ರಾಗಿಣಿ'ಯ

ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪಂಚಮವಿಲ್ಲ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಇದನ್ನು 'ದೇಶ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿ, "ದೇಶಾಖ್ಯರಾಗಂ ಕಥಯಾಮಿ... ಸ್ಯಾತ್ ಪಂಚಮೇನಾಪಿ ವಿಹೀನ ಏಷಃ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕವು ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದರೆ, "ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಪಂಚಮವಿಲ್ಲವೆಂದು ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರೋ ಏನೋ! ಮತ್ತೆ ಅವನು ನಮ್ಮ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ- 'ಪುಸ್ತಕ ಪಂಡಿತ'ರಿಂದಲ್ಲ- ಏನೇನು ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತೋ!... ದೀಕ್ಷಿತನ ಪುಣ್ಯ!

ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಲಾದ 'ಸುಣ್ಬರದಿಸಾಣತಿ ಮಾಡಿದುದುಸ್ಮದಾಳಿ ತಾವರೆಯೊಳಗಿರ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮನಂಬಡೆವೆಕ್ಕಲಗಾಣನಂದದಿಂ' - ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎಕ್ಕಲಗಾಣನ ಕುರಿತು ಈ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದನ್ನೇ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಮಾತು ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸುಣ್ಬರ'ವೆಂಬುದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಾವುದೊಂದು ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿದರೂ 'ಮನಂಬಡೆ'ಯಬೇಕಾದರೆ, ಅಂಥವನ ಕಂಠಸ್ವರವು ಅತಿ ಮಧುರವಾಗಿರಲೇಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅಗ್ಗಳನೂ ತನ್ನ ಎಕ್ಕಲಗಾಣನನ್ನು 'ಇಂಪಾಣ'ನೆಂದು ಕರೆದುದಾಗಿದೆ. ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯವನ್ನೂ, 'ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ'ಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಬಿಟ್ಟರೆ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾರರೊಳಗೆ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿಯ 'ಕಚೇರಿ'ಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು? ಆದುದರಿಂದ, 'ಏಕಲ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೊ| ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರು ಕೊಟ್ಟ ಅರ್ಥವು (a person who is able to sing by himself without the aid of any instrument) ಶಾಸ್ತ್ರಸಂಮತವೂ, ಉಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. 'ಇಂಪಾಣ'ನು ಮಾತ್ರ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ನಾಗಬಲ್ಲನು.

ಈ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ, 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ; ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಸಹಾಯವಿದ್ದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನೋ, ತಾಳವನ್ನೋ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನೊ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಾಚಕರಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಈ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೂ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ[೧]ವೆಂದು ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

---

೧. "ಎಕ್ಕಲ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗುತ್ತದೆ" (ಬಯಲಾಟ - ಪುಟ ೯. ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ) ಎಂದು ನಂಬಿದ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು, 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಂಡು (ಎಕ್ಕಲ, ಎಕ್ಕಡಿಗಗಳ ಧ್ವನಿಸಾಮ್ಯದಿಂದ?) ಅಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ! ಆ ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ: ನೇತ್ರಮೋಹಿನಿ, ಚಿತ್ತಮೋಹಿನಿ ಎಂಬ ನರ್ತಕಿಯರಿಬ್ಬರ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ-

ರಾಜಕುಮಾರರು ರಸಿಕರು ಬುಧರಧಿರಾಜರು ಕವಿಗಮಕಿಗಳು |
ತೇಜಷ್ಪುರೈತಂದು ಭರತರಾಜನ ಕಂಡು ತೇಜದೊಳೊಲ್ದು ಕುಳಿತರು ||
ಗಣಿಕೆಯರೆಕ್ಕಡಿಗರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಲಕ್ಷಣಿಕರು ಭಾವರಂಜಕರು
ಗುಣಗಳು ಮಂತ್ರಿಗಳರಸನ ಕಂಡು ತಿಂತಿಣಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತರೋಜೆಯೊಳು ||

(ಪೂರ್ವ ನಾಟಕ ಸಂಧಿ - ಪದ್ಯ ೨೮-೨೯)

'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಿಟ್ಟೆಲರ ಕೋಶದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾದ 'ಎಕ್ಕಟಿಗ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ A superior noble or

great man ಎಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ; ಅಲ್ಲದೆ (ತೆಲುಗಿನ) 'ಎಕ್ಕಾಡು' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಿಟ್ಟೆಲರು ಉದಾಹರಿಸಿ, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು greatness ಎಂದೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ, 'ಎಕ್ಕಡಿಗ' ಎಂದರೆ ಶ್ರೀಮಂತ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ-ಎಂಬರ್ಥವೆಂದಾಯಿತು. ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಚಿತವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದುದೂ ನರ್ತಕಿಯರಿಬ್ಬರ ಕೇವಲ ನರ್ತನ; 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾವುವೂ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಹೊರತು, ಸ್ತ್ರೀಜಾತಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವೇ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸೊರಬದ ೧೩೮ನೆಯ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಲದೇವನೆಂಬ ರಾಜನ ಸ್ತುತಿ ಇದೆ-

ಚಾಲುಕ್ಯ ಜಗದೇಕ ಮಲ್ಲನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ (೧೦೧೮-೧೦೪೨) ಬರೆದ ಶಾಸನ ಕ.ಚ. ಪ್ರಥಮ ಭಾಗ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ, ಪುಟ - ೩೬೧.

ಸೊರಬದ ೧೪೦ನೆಯ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಸಿಂಗದೇವ ಕವಿಯು (ಶಕ ೧೧೧೯ನೇ ಶಾಸನ) ಜಡ್ಡುಳಿಗೆಯ ಎಕ್ಕಲದೇವನಿಗೂ ಚಟ್ಟಳದೇವಿಗೂ ಮಗನೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಕ.ಚ. ಪುಟ ೩೯೧.

(ರಾಷ್ಟ್ರಮತ, ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆ, ೨೬ ಜನವರಿ ೧೯೬೧.)

ಯಕ್ಷಗಾನ - 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಮೂಲತಃ ನಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಅದರ ಎರಡು ರೂಪಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪೂಜಾವಿಧಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟ್ಯಸೇವೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಸೇವೆಗಳಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಟದ ಮೇಳಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳದ್ದೇ ಸೊತ್ತಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿರುವುದೂ, 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ'ಗಾಗಿ ಉಂಬಳಿ ಉತಾರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಹಿಂದಿನ ದಾಖಲೆಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಂಥ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ದೇವರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ.

ನಿತ್ಯಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೇವೆಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳು ನಡೆಯುವ ವಿಶೇಷದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣರೂಪದಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗನಕ ನಡೆಯುವ ಆಟವು 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದೂ, 'ದೊಡ್ಡಾಟ'ವೆಂದೂ, 'ರಂಗಸ್ಥಳದಾಟ'ವೆಂದೂ, 'ಪ್ರಸಂಗದಾಟ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದಾಗಿದೆ. ನಿತ್ಯಸೇವೆಯದು ಸಣ್ಣಾಟವಾಗಿರುವುದು ಸಹಜ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಕುಣಿಯುವುದಾಗಿ ಅದು ಪ್ರಸಂಗದಾಟವಲ್ಲ; ಹಾಗೂ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಒಳಗೇ ನಡೆಯುವುದಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಾಟವಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಸರಿ. ಉತ್ಸವದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಕಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಆಡುವುದಾದ್ದರಿಂದ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿತ್ಯಸೇವೆ ಕ್ರಮೇಣ ಲುಪ್ತವಾಗಿರುವುದಾದರೂ ಮೇಳದಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಆಚಾರ ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಇಂದೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆಟ ಸುರುವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ 'ಚೌಕಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ದೇವರನ್ನು- ಅದು ಆಯಾ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ದೇವರೇ- ಪೂಜೆಗೆ ಇಡುವುದೂ, ವೇಷಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುವ ಮೊದಲು ಆ ದೇವರಿಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ (ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನುಹಾಕಿ) ಸ್ವಲ್ಪಹೊತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಮಾಡುವುದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ- ಇದು ನಿತ್ಯಸೇವೆಯ ಅಂಶ. ಆಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಆ ದೇವರಿಗೆ ಮಂಗಳಾರತಿ ಮಾಡಿ ಮೇಳದವರೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಾದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ನಿಯಮವಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದರಂತೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯೂ ನಿತ್ಯಪೂಜಾವಸರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸುವ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಗೀತಾರಾಧನೆಯಾಗಿಯೂ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನ, ಶಿವರಾತ್ರಿ ಜಾಗರಣೆ ಮುಂತಾದ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ 'ಕಾಲಕ್ಷೇಪ'ವಾಗಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಾಯಶಃ ನಿತ್ಯಸೇವೆಯದೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ, 'ಕಾಲಕ್ಷೇಪ'ವೆಂದೂ, ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುವುದೆಂದೂ, 'ಸಭಾ ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದಿತ್ತು; ಈಗಲೂ ಇದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆ ನಿತ್ಯಸೇವೆಯು ತಾಳ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಎರಡೇ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ

ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡುವುದಾಗಿದ್ದರೆ, 'ಕಾಲಕ್ಷೇಪ'ದಲ್ಲಿ 'ಚೆಂಡೆ'ಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಾದ್ಯ, ಇಂದೂ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳ ಈ ಆರಾಧನಾಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿತ್ತು; ವೈದಿಕ ಶೈವಧರ್ಮಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದ್ದ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವೇದೋಕ್ತ ಇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ, 'ದೇಶಿಕಾರ' ಪ್ರಬಂಧ, 'ದೇವಾರಪ್ರಬಂಧ'ಗಳೆಂಬ ಶಿವಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ ಕೀರ್ತನದ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೂ ಈ ಸೇವೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ದೇಶಿಕನ, ಎಂದರೆ ಶಿವನ ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾದ ಪ್ರಬಂಧವೇ ದೇಶಿಕಾರಪ್ರಬಂಧ, ದೇವಾರವೆಂಬುದಕ್ಕೂ ಮಹಾದೇವನ ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾದುದೆಂಬ ಅರ್ಥ. (ಅಥವಾ, 'ಧವಳಾಗಾರ' ಶಬ್ದವು 'ಧವಳಾರ'ವೆಂದಾದಂತೆ ಈ ಪದಗಳೂ 'ದೇಶಿಕಾಗಾರ' ಮತ್ತು 'ದೇವಾಗಾರ' ಶಬ್ದಗಳ ತದ್ಭವವಾಗಿರಲೂ ಬಹುದು.) ಅನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೇಯ, ನಾಟ್ಯ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ರಾಮಾಕ್ರೀಡ, ಹಲ್ಲೀಸ, ರಾಸಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾದ 'ರಾಗಕಾವ್ಯಗಳು' ಈ ಸೇವೆಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದವು. ಅನಂತರ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦-೧೧ನೆ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮವು ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತಾ ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶಾವತಾರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ನೂತನ ಗೀತಪ್ರಬಂಧಗಳು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧ನೇ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿದ್ದವನಾದ 'ವ್ಯಾಸದಾಸ'ನೆಂಬ ಬಿರುದಿದ್ದ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಕವಿ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನ 'ದಶಾವತಾರಚರಿತ'ವೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು, ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದೇ ಮೊದಲನೆಯದೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಅವತಾರದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾತನು, 'ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ'ವೆಂದೇ ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು- "ಭಕ್ತಿವ್ಯಕ್ತದಶಾವತಾರಸರಸಃ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧಃ ಕೃತಃ" ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ, ಬಹಳ ರಸವತ್ತಾಗಿಯೂ ಇದರಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಬಲರಾಮರ ಬಾಲಕ್ರೀಡಾವಿನೋದ, 'ಯಮುನಾತೀರದ ಕುಂಜವನ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯರ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿದಗ್ಧೆಯಾದ ರಾಧೆಯ ಪ್ರಣಯಕೇಲಿ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಧುರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದವನೇ ಜಯದೇವ ಕವಿಯು, ಆ ಮುಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಗೀತ ಗೋವಿಂದ ಅಷ್ಟಪದೀಪ್ರಬಂಧ'ಗಳನ್ನು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಈ ಸೇವೆಗಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಿದನು. ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ 'ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ'ವು ಶಿವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ವಿಗ್ರಹ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸರ್ವತ್ರ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ನಾಟ್ಯಾರಾಧನಕ್ಕೆ ಏಕೈಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿತ್ತೆಂಬುದು ಚರಿತ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರ. ಅಂದಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ಯಾವತ್ತೂ ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿಗಳು ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವುಂಟಾಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಸಭಾವಂದನ'ವೆಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗವಿಧಿಯು ದಶಾವತಾರಸ್ತುತಿ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಆಮೇಲೆ ಮೊದಲಾಗಿ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿನೃತ್ತ ನಡೆಯಬೇಕು, 'ಬಾಲಗೋಪಾಲರ' ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರಕೀರ್ತನೆ ಹಾಡಬೇಕು, ಕೋಡಂಗಿಗಳು ಪದೇಪದೇ 'ಹತ್ತವತಾರಾ ಗೋವಿಂದಾ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ವೃಂದವನ್ನು (ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯರು), 'ಅವತಾರಸಂವಾದ'ವೆಂಬ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೇರೆ ನಡೆದಿದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ 'ದಶಾವತಾರ ಆಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸ ಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿಗಳು ದಶಾವತಾರದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಏನರ್ಥ? ಈ ಕೃತಿರಚನೆ ಎಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗಿರಬೇಕು? ಎಂದರೆ- ಅನಂತರ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಭ್ಯುದಯಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಸಕೂಟ ದಾಸಕೂಟಗಳ ಹಾಗೂ ವೀರಶೈವ ಹರದಾಸಕೂಟದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಂಧ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕಗಳ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತನಾಟ್ಯ ಸೇವೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧಗಳ ಬದಲು ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾರಚನೆಗಳು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಈ ಹೆಸರಿಗಾದರೂ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಯಕ್ಷ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪೂಜೆಯೆಂಬುದೇ ನಿಜಾರ್ಥ- 'ಯಕ್ಷ-ಪೂಜಾಯಾಂ' (ಪಾಣಿನಿ). ಗಾನವೆಂದರೆ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವೂ ಹೌದು. 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ (ಕ್ರಿ. ಶತಕ ೧೩) ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ :

ಯತ್ತು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೇಣ ರಚಿತಂ ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತಂ ।
ದೇಶೀರಾಗಾದಿಷು ಪ್ರೋಕ್ತಂ ತದ್ಗಾನಂ ಜನರಂಜನಂ ॥ (ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ-೩)

ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆಂಬ ಉಭಯವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರೇ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರರು, ಅವರೇ 'ಉಭಯಕಾರರು.' (ಇದೇ ತದ್ಭವವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಬಯಕಾರ'ರೆಂಬ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದೆ.) ಅಂಥವರಿಂದ ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಬದ್ಧವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ದೇಶೀ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಗಾನ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದೆಂದು ಮೇಲಿನ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ದಲ್ಲಿ 'ದೇಶಿ' ಎಂದರೆ ಜಾನಪದವಲ್ಲ, ಪುರಾತನ 'ಮಾರ್ಗಸಂಪ್ರದಾಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. ಪ್ರಚಲಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದು ದೇಶೀಸಂಗೀತ, ಆ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು 'ದೇಶೀರಾಗಾದಿ'ಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದೆಂಬುದು 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ 'ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ'ವೇ ಸರಿ. ಹೀಗೆ 'ದೇವರ ಪೂಜೆಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಾಗಿರುವುದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷ' ಶಬ್ದವು ಸೇರಿದ ಹೆಸರುಗಳು ಕೆಲವು ಮೊದಲೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು- ಯಕ್ಷಗಂಧ, ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, ಯಕ್ಷಧೂಪ, ಯಕ್ಷಾಂದೋಳ ಇತ್ಯಾದಿ. 'ಯಕ್ಷಾಂದೋಳ'ವೆಂದರೆ ಇಂದ್ರೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸೇವಾನೃತ್ತವೆಂದು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಆಂಧ್ರ ಕನ್ನಡ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಆ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೇ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕವಾಗಿ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು- ದೇವೀ ದಾಸನೆಂಬ ಕವಿ, ಕನ್ನಡ 'ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ' ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ- 'ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಮಲ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆಗಳ । ವಿಹಿತಮನಸಾಗಿ ವರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ । ಕೂಡಿ ತಿಳಿದಂತೊರೆವೆನತಿಭಕ್ತಿಯಿಂದ ।' ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿ- 'ಸಿಂಧುಶಯನನ ದಯದಿ ಯಕ್ಷಗಾನವ ಗೈದೆ' ಎಂದು ತನ್ನ 'ರುಕ್ಮಾಂಗದಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ,

ಚೆನ್ನಪ್ಪನೆಂಬ ವೀರಶೈವಕವಿ ತನ್ನ 'ಶರಣಲೀಲೆ'ಯೆಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಶರಣಲೀಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನವ ವಿರಚಿಸಿದೆನು' ಎಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಹೀಗೆ ಇನ್ನಿತರರೂ.

ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಯೂ 'ಪಂಚವಟೀ ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ಗರುಡಾಚಲ ಯಕ್ಷಗಾನ', (ತೆಲುಗು), 'ಸುಗ್ರೀವವಿಜಯ ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕವಾಗಿಯೇ ಈ ಹೆಸರು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವನ್ನು ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಂಜಾವೂರನ್ನಾಳಿದ ರಘುನಾಥ ನಾಯಕನ (ಕ್ರಿ. ಶತಕ ೧೭) ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿದ್ದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು 'ಸಂಗೀತಸುಧಾ' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಆ ರಘುನಾಥ ನಾಯಕನು 'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ'ವೆಂಬ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳುವ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ :

ಶ್ರೀರುಕ್ಮಿಣೀಕೃಷ್ಣ ವಿವಾಹ ಯಕ್ಷಗಾನಂ, ಪ್ರಬಂಧಾನಪಿ ನೈಕಭೇದಾನ್ ।
ನಿರ್ಮಾಯ ವಾಗ್ಭಿಃ ಪ್ರಣುತಾರ್ಥಭಾಗ್ಭಿರ್ವಿದ್ವತ್ಕವೀನಾಂ ವಿದಧಾಸಿ ಹರ್ಷಂ ॥
(೧-೬೩)

ಇದಿಷ್ಟು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದರೆ- ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು 'ಗಾನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಗಾನಶೈಲಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಮಲೆನಾಡಿನ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯೆಂಬುದರಿಂದ ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡು' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹಾಡಲಿಕ್ಕಿರುವ ಪದ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ 'ಹಾಡುಗಬ್ಬ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಗಾನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಅದೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಗೇಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಹಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕ'ನದ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು-

ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆರ
ತೊಂದರಿಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ ಪದಮುವು ತ ।
ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡುವರಂ
ಸಂದುದು ಮೆಲ್ವಾಡೆನಿಕ್ಕುಮದು ಕನ್ನಡದೊಳ್ ॥ ॥ ೬೫೨ ॥

ಪದಿನೈದುಮಿರ್ಪತ್ತೈದುಂ
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೆಯ್ಯೊಳ್ ।
ಪುದಿದೊದವಿ ನಿಂದೊಡಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡಕ್ಕುಂ ॥ ॥ ೬೫೩ ॥

ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲದೆ ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಸಂಖ್ಯೆಯ 'ಪದ'ಗಳೂ ಎಂದರೆ, ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇರುವ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ ಅದು 'ಮೆಲ್‌ವಾಡು'. ಹದಿನೈದೋ, ಇಪ್ಪತ್ತೈದೋ ಅಥವಾ ಕಥಾಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪದಗಳು ಹಾಗೂ ಕಂದವೃತ್ತಾದಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಸೇರಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ ಅದು 'ಹಾಡು' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಗಳ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಇಂಥ 'ಹಾಡುಗಳು' ಕೂಡಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ರಚನೆಯೇ 'ಹಾಡುಗಬ್ಬ', ಅದೇ 'ಮೆಲ್ಪಾಡು', ಎಂದರೆ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ಬೆದಂಡೆ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದೆಂದೂ ಮುಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತರಿಸಲೆ
ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಮೆಂದು ಬುಧರ್ ಕೊಂ।
ಡಾಡುವರದರಿಂ ದಲ್ ಮೇಲ್
ವಾಡುಂ ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ॥ ॥ ೯೫ ॥

ವಸ್ತುತಃ ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'. ಈ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊದಲೂ ಇದ್ದುದೇ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಪೂಜಾರ್ಥವಾಗಿ, ದೇವರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಗಳ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ರಚನೆಗೆ ಬಂದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯಿತೆಂಬುದು ಸರ್ವಸಮಂಜಸ.

ಈ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೇ ಹಾಡಲ್ಪಡತಕ್ಕ ವಸ್ತುವೆಂಬುದು ಪದ್ಯಗಳ ರಾಗತಾಳ ನಿರ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಅದೇ ಇದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾದ ಆಧಾರವೂ ದೊರೆಯುವುದು. ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ, ಆಂಧ್ರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ಆದಿಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣ ದಾಸನೆಂಬುವನು ಆ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ-

"ಯಕ್ಷಗಾನಮು ಗೂಡ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರಪ್ರಣೀತಮುಲೇ, ಶ್ರುತಿಲಯಾತ್ಮಕಮೈ ರಾಗ ವೈವಿಧ್ಯಮು, ಜಾತಿಮೂರ್ಛನಾಯುತಮೈನ ಸ್ವರಾಲಾಪಯುಗಲಿಗಿನ ಗೇಯರಚನ."

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕೂಡ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಮೂರ್ಛನಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಕ್ರಮದ ಸ್ವರಾಲಾಪಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧ ವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

ಇದು ವೀಣಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಭಾಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೂ, ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನಾದ ಚೆಂಗಲ್ವ ಕಾಳಕವಿ ಎಂಬುವನು 'ರಾಧಾವಿಲಾಸ'ವೆಂಬ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು-

"ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನು ರಾವಣಹಸ್ತ, ಮುದುಕು, ದಂಡೆಮೀಟಲು ಚೆಂಗುಲು ತಾಳ ಮುಲುನು । ಜೋಲ ಸುವ್ವಾಲ ಧವಳಂಬುಲೇಲಲಮರ ಕೊಂದರತಿವಲು ವಿನಿಪಿಂಚಿ ರಂದಮುಗನು ॥"

'ರಾವಣಹಸ್ತ'ವೆಂದರೆ ೨೦ ತಂತಿಗಳ ವಾದ್ಯವಿಶೇಷ. ದಂಡೆ ಎಂದರೆ ವೀಣೆ. ಚೆಂಗು=ಜಾಕಟೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ (ತೆಂಕಮಟ್ಟು) ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವಂಥಾದ್ದು, ಮುದುಕು=ಪ್ರಾಯಶಃ 'ಉಡುಕ್ಕೆ' ಎಂಬ ಚರ್ಮವಾದ್ಯ, ಈ ವಾದ್ಯಗಳೊಡನೆ ಜೋಗುಳ, ಸುವ್ವಾಲೆ, ಧವಳಾರ, ಯಾಲಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವನ್ನು ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕೇಳಿಸಿದರು ಎಂದು ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ.

ನಾಗವರ್ಮನು ಹೇಳಿದ ಆ 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಅಥವಾ 'ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು' ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨ನೇ ಶತಕ) ತನ್ನ 'ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ' ಗ್ರಂಥದ ಸಂಗೀತಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು-

ಕಂದವೃತ್ತಾಧಿಕಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಪ್ರಬಂಧೋ ಗೀಯತೇ ಮಹಾನ್ ।
ಅಲ್ಪಃ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಗಾತವ್ಯ ಏಷ ಸೂಡಕ್ರಮೋ ಮತಃ ॥

ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ. 'ಸೂಡಕ್ರಮ' ಎಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧಗಾನಕ್ರಮ ಎಂದರ್ಥ. 'ಸೂಡ' ಎಂದರೆ ಅನೇಕ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ. 'ಬಹೂನಾಂ ತಾಳಾನಾಮೇಕತ್ರಗುಂಫನಂ ಸೂಡಃ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇದೆ (ಸಂ. ಸಾರಸಂಗ್ರಹ). ಮೊದಲಾಗಿ ಇಂಥ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಆಮೇಲೆ ಸಣ್ಣದನ್ನು, ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಆಲಿಕ್ರಮ'ದವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಬಿಡಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತದ 'ಸಭಾಸಂಪ್ರದಾಯ' ಹಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ ತಾನೇ?

ಈ 'ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ'ಕ್ಕೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬ ನಾಮಕರಣವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಆದದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಕೇಳಿಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಆಂಧ್ರದ ಪ್ರೌಢಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಕಾಣುವುದು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ). ಕಳೆದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದವನಾದ ಶ್ರೀನಾಥ ಕವಿಯು ತನ್ನ 'ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ವೆಂಬ ಆಂಧ್ರ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಗೋದಾವರೀ ತೀರದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕಾಶಿಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ 'ದಕ್ಷಾರಾಮ' (ದ್ರಾಕ್ಷಾರಾಮವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ) ಕ್ಷೇತ್ರದ ಭೀಮೇಶ್ವರ ದೇವರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಾರಾಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಆ. ೩-೬೩) ಅದಲ್ಲದೆ ಆಂಧ್ರ ಪದಕವಿತಾ ಪಿತಾಮಹನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ 'ಸಂಕೀರ್ತನ ಲಕ್ಷಣ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಆ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಏಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಧದ ಪದ್ಯರಚನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆ ಮೊದಲಿನ ಸಂಕೀರ್ತನಾಚಾರ್ಯರು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಹೆಸರು ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕವೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. (ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯನ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ (ತೆಲುಗುಪ್ರತಿ) ತಿರುಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.)

ಕ್ರಮೇಣ ನಮ್ಮ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೇವೆ'ಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಗಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನ ಕರಾವಳಿ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ 'ಸಭಾಸಂಪ್ರದಾಯ'ವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಯಾವುದರಿಂದ? ಗಾನದ ರಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲ, ದೇವರ ಭಕ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ; ಆ ಭಕ್ತಿಯೆಂಬುದು ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹೊರ ಬಂದಾಗಲೇ ಹೊರಟುಹೋಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ, ಅದು ಉಳಿದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ 'ಅರ್ಥಹೇಳು'ವುದೆಂಬ ವಿಶೇಷ ವಾಚಿಕ ವಿಧಾನ. ಅದಾದರೂ ಮೂಲತಃ ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಆ ತುಳುನಾಡ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತರಾಗಿದ್ದವರಲ್ಲಿ 'ಪಾಟಾಳಿ', 'ಪದಾರ್ಥಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗದವರಿದ್ದಾರೆ. 'ಪಾಟಾಳಿಗಳು' ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ, 'ಪದಾರ್ಥಿ'ಗಳು ಪದದ ಅರ್ಥಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ನೇಮಕಗೊಂಡಿದ್ದವರೆಂಬುದು ಆ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಈಗ ಆ ಪದಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ, ನಿತ್ಯ ಬಲಿ ಪೂಜಾದ್ಯವ ಸರಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ, ಪಟ, ತಿಬಿಲೆ (ತ್ರಿವಳಿ) ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಬಾರಿಸುವ ಊಳಿಗವಾಗಿದೆ. ಈ ಊಳಿಗವನ್ನವರು ಮೊದಲೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕು; 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸುವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಹೇಳುವ ಎರಡು ಕೆಲಸಗಳೂ ಅವರಿಗಿದ್ದಿರುವುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಪದಾರ್ಥಿ ಪಾಟಾಳಿಗಳು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಭಾಗವತರಾಗಿಯೂ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿಯೂ, ಆಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿಯೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಾಗಿಯೂ ಮೆರೆದಿದ್ದರು, ಈಗಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕುಂಬಳೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಅಲ್ಲಿಯ 'ಕಣಿಪುರಕೃಷ್ಣ' ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪಾಟಾಳಿಯಾಗಿದ್ದವನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ('ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಗ್ರಂಥ- ದಿ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ).

ಅಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಂಟಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದು ತುಳು ನಾಡಾಗಿದ್ದುದೇ ಕಾರಣ. ಇನ್ನೂರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಹೇಳುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ 'ಪಾಟಾಳಿಯೊಂದಿಗೆ' 'ಪದಾರ್ಥಿ'ಯೂ ನೇಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟನು. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪದಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನೇ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಸಭಾರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ, ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರಾದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಇದು ನಾಟಕದಂತೆ ಕಲಿತು ಹೇಳುವ ಬಾಯಿಪಾಠದ ಮಾತಲ್ಲ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುತಃ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವಂತ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೂ, ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಆಯಾ ಭೂಮಿಕೆಯ ಸ್ವಭಾವ, ಹಾಗೂ ಆಯಾ ಪ್ರಕರಣಗಳ ರಸಭಾವಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಧ್ವನಿಭೇದಗಳಿಂದ 'ಪಾಠ್ಯಕ್ರಮ'ದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ವಾಕ್ಕೌಶಲ್ಯವೂ, ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನವೂ ಇದ್ದ ವ್ಯುತ್ಪನ್ನರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಲೆ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದೇವದಾನವಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವಾಗ್ಸೋರಣೆಯು 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯಬೇಕು, ಹೊರತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತಾಡುವಂತೆ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ'ಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಶೈಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಂಥ ಕಂಠಸ್ವರವೂ ಇರಬೇಕಾಗುವುದು. ರಾಕ್ಷಸರ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಲು ಕಠೋರಕರ್ಕಶ ಕಂಠವುಳ್ಳವನೇ ಆಗಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವು ಕೋಮಲಕಂಠವುಳ್ಳವರಿಗೇ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗುವುದು. ವಯಸ್ಸಿಗೂ ಕಂಠಸ್ವರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವವರ ವಯೋಗುಣವೂ ಆಯಾ ಭೂಮಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಋಷಿಗಳ ಭೂಮಿಕೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಯಸ್ಸಾದವರಿಗೇ ಒಪ್ಪುವುದು. ರಾಜಪುತ್ರಾದಿಗಳ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ತರುಣರಿಗೇ ಹೇಳಿದ್ದು. ಈ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನರಿತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಳೆಗೂಡುವುದು. ಈ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಬಂದದ್ದಾದರೆ ಆಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ರಸಪರಿಪೋಷಕ್ಕೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವುಂಟು.

ಏಕೆಂದರೆ, ಮುಖದಿಂದಾಗುವ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಆಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಬಣ್ಣಹಚ್ಚಿದ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸ್ವೇದ ವಿವರ್ಣಾದಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತದ ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿಯೂ, ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ತ್ವಯುತವಾಗಿಯೂ, ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಶಕ್ಯವಾಗುವುದು. ಅರ್ಥವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೂ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗೂ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೂ, ಧ್ವನಿನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯವಧಾನ ದೊರೆಯುವುದು. ಕುಣಿತವೂ, ಮಾತೂ ಸ್ವಭಾವತಃ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅನುಕೂಲವಾದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಅದು ಕಾರಣ ತಾನೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೆ, ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯಾತ್ಮಕವಾದ ಉಪರೂಪಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದೂ ಕಥಕ್, ಕಥಕಳಿ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಅವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದುದೂ ಆಗಿದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಆಟದ್ದಕ್ಕೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟು. ಆಟದಲ್ಲಾದರೆ ಅದು ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುವುದು. ಆಗ ನಾದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸ್ಪದ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಗಾನದ ರಕ್ತ್ಯಂಶ ಕಡಮೆಯಾಗುವುದು. 'ನೃತ್ತಂ ತಾಳಲಯಾಶ್ರಯಂ' ಎಂಬಂತೆ, ಅಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು. ಪದ್ಯದ ಚರಣಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನರ್ತನಕ್ಕಾಗಿ 'ಬಿಡಿತಿಗೆ' 'ಮುಕ್ತಾಯ'ಗಳ ವಾದ್ಯಘೋಷಗಳಿರುವುದರಿಂದ ನಾದದ ರಕ್ತ್ಯಂಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ರಾಗಭಾವವೇನಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೂ ಅನುಬಂಧವಿಲ್ಲದಂತಾಗುವುದು. 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರತಿಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ರಾಗಭಾವವು ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಆದುದರಿಂದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯ ಗಾನವು ರಾಗಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ, ಭಾವೋಚಿತವಾದ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಗಮಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿಯೂ ಹಾಡಲ್ಪಡಬೇಕಾದ್ದು; ಹಿಂದೆ ಹಾಗೇ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ.

ಇಂಥ ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ, ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇಕಿದ್ದರೂ ನಡೆಸುವ ಸೌಲಭ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ವರ್ಷದ ಆರು ತಿಂಗಳು ಮಳೆ ಹೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳ ಕರಾವಳಿಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಆಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಕೂಟಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕು ಮನೆಯವರು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗ ಓದಿ 'ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು' ನಿತ್ಯ ಕಥೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತು ಜನ ಸೇರುವ ಮದುವೆ, ಮುಂಜಿ, ವ್ರತ, ಪೂಜೆ, ತಿಥಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಂತೂ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಒಂದು ವಿಧಿಯೆಂಬಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ'ಯದೇ ಉತ್ಸಾಹವು ವ್ಯಾಪಕವಾದಂತೆಲ್ಲ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತ ಬಂದದ್ದು ದೋಷ. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸವು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದ್ದು ಒಂದು ಕಾರಣ, 'ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವವರ' ವಾಕ್ಚಾಪಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿ ಎರಡು ನಿಮಿಷದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಗಂಟೆ 'ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವ' ಹವ್ಯಾಸವುಂಟಾದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಬರುಬರುತ್ತಾ, ಯಾರಾದರೂ ಪುಸ್ತಕನೋಡಿ ಪ್ರಸಂಗ ಓದಿದರೂ ಸರಿ ಎಂಬಷ್ಟೂ, ಗಾನವು ಗೌಣವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ, ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಪದ್ಯ ಕಲಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸ್ವತಏವ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಾದ ಹಳೆಯ

ಭಾಗವತರು ತೀರಿಹೋದ ಮೇಲೆ ಆ ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲ ವೆಂಬಂತಾಯಿತು. ಆಟದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಅದು, ಊರಮೇಲೆ ತಿರಿದುಂಡು ಬದುಕಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಮೇಲೆ ಶುದ್ಧಾಶುದ್ಧ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೋ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದುದು. ಅದೇ ಈಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ; 'ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಲ್ಲ, ಮಲೆನಾಡಿ ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಜಾನಪದಶೈಲಿ' ಎಂದಾದರೂ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣವೆಂಬ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದೆ. ಇದೀಗ ವ್ಯಸನಾಸ್ಪದ.

'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯು ಉಳಿಯಬೇಕಾದ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸುಧಾರಿಸಿದರೂ ಅದೊಂದೇ ಇದನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಉಳಿಸ ಲಾರದು. ಈಗ ಮೊದಲಿನಂತಲ್ಲ; ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಗಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಗುಣಮಟ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೇಳುವ ಕಿವಿಗಳು ಇನ್ನು ಸಿಕ್ಕುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸಂಗೀತದ ಗಂಧವಿಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಈ ಗಾನವಿದ್ದರೆ 'ಜಾನಪದ'ವೆಂಬ ಸಮಾಧಾನದ ಮಾತಾಗಲಿ, ಭಾಷಣದ ಹೊಗಳಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಬಿತ್ತರಿಕೆ ಯಾಗಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯನ್ನು ಬಹಳ ದಿನ ಉಳಿಸಲಾರವು.

ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಪದ್ಯದ ಮೇರೆಮೀರಿ ಅತಿಪ್ರಸಂಗ ಮಾಡಬಾರದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಈಗ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ, ಅನುಭವಸ್ಥರಾದ ಹಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮೇಧಾವಿಗಳು ಒಂದೆರಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು, ಪ್ರತಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಅರ್ಥ ಬರೆದು ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಹಾಕಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಅದರಂತೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಜ್ಞರು ಅರ್ಥವಾಕ್ಯಗಳ ಸಮೇತ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು. ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವವರು ಮಾತಿನ ಇತಿಮಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸಹಾಯಕವಾದೀತು.

ಹಾಡಲು ಕಲಿಯುವವರು ಮೊದಲಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಸ್ವರಜ್ಞಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುವಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಭಾವಾನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಡುವ 'ಗಮಕಕಲೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಭಕ್ತಿರಸೈಕಪ್ರಧಾನವಾದ ತ್ಯಾಗ ರಾಜಾದಿಗಳ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು 'ಕಚೇರಿಸಂಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ ಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಲ್ಲವೆಂಬ ವಿವೇಕವಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಶೇಷ ವಿಧಾನಗಳನ್ನರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮೃದಂಗ ಬಾರಿಸುವವರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ 'ಜತಿನಡೆ'ಗಳನ್ನೂ, 'ಮುಗಿತಾಯ'ಗಳನ್ನೂ ವಿವಿಧ ರಸಭಾವಾಭಿಸಂಧಿ ಗಳಲ್ಲಿಗೆ ವಿಹಿತವಾಗಿರುವ 'ಏರುಪೇರು, ದಸ್ತು, ಧೀಂಗಿಣಾದಿ' ಪಾಟವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಷ್ಟು ತಯಾರಾದ 'ಕೂಟ'ದಿಂದ, ಸಂಪ್ರದಾಯವರಿತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಂಥ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಯು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ತುಳುನಾಡಿನ ಕಾಣಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ ಕಂಠಾಭರಣವಾಗಿ ಉಳಿದೀತು.

(ಕಬ್ಬಿನಹಾಲು : ಕೆ. ವಿ. ಶಂಕರ ಗೌಡ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ ೧೯೭೫.)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಕಥಕಳಿ

ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯು ಆಂಧ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ, ತಮಿಳುನಾಡು ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಕೆಲವರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ನಿರೂಪಿಸುವಂಥ ಮೂಕನಾಟ್ಯ ಎಂಬುದು. ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ವಿಶೇಷತೆಗಳು ಕಳೆದ ಇನ್ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗಷ್ಟೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಉಂಟಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಹೊರತು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂಥದಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮಲಯಾಳ ಭಾಷಾಚರಿತ್ರೆಯಿಂದಲೂ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮನಾಟ್ಟಂ, ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಕಥಕಳಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಡೆ ಇಂದೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ವಿಶೇಷ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಗ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ವೇಷ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈಗ ಕಾಣುವಂತೆ ದವಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಉದ್ದುದ್ದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಚುಟ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದದ್ದಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈಗ ಇರುವಂತೆ ಪ್ರತಿ ಚರಣದ ಒಂದೊಂದೇ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ವಿಲಂಬಿತವಾಗಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆವರ್ತಿಸುವ 'ಸೋಪಾನ ಕ್ರಮ'ವೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಕಥಕಳಿಯೆಂದರೆ ತಮಿಳಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿತ್ತು ಎಂದರೆ ಅದು ತಮಿಳಿನ ತೆರುಕೂತ್ತಿನದೇ ಒಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದವೆಂಬಂತೆ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಕಥಕಳಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದಾದರೆ ಅವೆರಡರೊಳಗೆ ಏನೊಂದೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಹೊರತು ಪದ್ಯರಚನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಏಕರೂಪವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆರಂಭದ ಮಂಗಲಾಚಾರದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೇ ಹಾಡತಕ್ಕ 'ಹರಿಹರ ವಿಧಿನುತ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವುದೇ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತಹದಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚೇಕೆ, ಪೂರ್ವದ ಕಥಕಳಿಯ ಆ ರಾಮನಾಟ್ಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಕವಿ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದವನೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅದಲ್ಲದೆ ಕಥಕಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇವೆರಡರ ಮೇಲೂ ಜಯದೇವ ಕವಿಯ 'ಗೀತಗೋವಿಂದ' ಅಷ್ಟಪದಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವುಂಟಾಗಿರುವುದು ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆರಂಭದ ಮಂಗಲಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ಹಾಡುವ ನಿಯಮ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ', 'ಅಷ್ಟಪದಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬಂಥ ಕಥಕಳಿಯ ಪೂರ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರ ನಾಟ್ಯರೂಪಕವೂ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನಟ್ಟುವ

ಮೇಳದವರು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರ ರೂಪಕವನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬು ದನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೇ ಶತಕದವನಾದ ಚೌಂಡರಸನೆಂಬ ಕವಿಯ ಕನ್ನಡ ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ದಶಾವತಾರದ ಆಟವೆಂದೂ ಹೆಸರಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ.

ರಾಮನಾಟ್ಟಂ ಕೃತಿಗಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ, ಮಲಯಾಳದಲ್ಲಿ ಭೀಮನ್ ಕಥಪಾಟು, ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯಂ ಪಾಟು, ಕುಮಾರ ಹರಣಂ ಪಾಟು ಎಂಬಂತೆ ಕೆಲವು ಗೀತನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ತಮಿಳು ಮಿಶ್ರವಾದ ಒಂದು ವೋಡಿ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇರಳೀಯರು ಅದನ್ನು ಮಲಯಾಳೀ ಪ್ರಾಕೃತವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುತಃ ಅದು ತಮಿಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ದೇಶೀ ಭೇದವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ ತಮಿಳ್' ಎಂಬ ಭಾಷಾ ಸ್ವರೂಪವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗಿಂತ ವಿರೂಪವಾಗಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಂತಹದೇ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ಬೆದಂಡೆ, ಚತ್ತಾಣವೆಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ, ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯು ಅಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ- "ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯುಂ" ಎಂದು ಆ ಲಕ್ಷಣ ವಾಕ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಕಥಕಳಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಚಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತುಗಳೆಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗ ಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ್ದೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ. ಕಥಕಳಿಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ಕೆಲವೊಂದು ವೇಷಭೂಷಣಗಳೂ ಆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ ಬಂದಂಥವೆಂದೂ ಕೇರಳದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅವೇ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿರುವುದಂತೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾಣುವ ವಿಚಾರ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಇವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಪುರಾತನ ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥ ಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವು ನಾಟಕಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾದರೆ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವೆಂದೂ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ವೀಥಿನಾಟಕವೆಂದೂ, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದ್ದುದು. ಎಂದರೆ ಇದು ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಯಲ್ಲದೇ ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇಂತಹ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ಕುರಿತು ಏನೊಂದು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭರತನು ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಅವು ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲದೆ ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಹಾಕಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ-

ಶಾಸ್ತ್ರಬಾಹ್ಯಂಭವೇದ್ಯಸ್ತು ತದ್ಬಾಹ್ಯಮಿತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಂ ।
ಅನಾಚಾರ್ಯೋದಿತಾ ಏಚ ಏಚ ಶಾಸ್ತ್ರಬಹಿಃಸ್ಕೃತಾಃ ॥
ಬಾಹ್ಯಂ ತೇ ತು ಪ್ರಯೋಕ್ಷ್ಯಂತೇ ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪೈಃ ಪ್ರಯೋಜಿತಾಃ ।
ಅಥಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವಿವರ್ಜಿತೇ ।
ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ ಕದಾಚಿತ್ ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ ॥

ತಾತ್ಪರ್ಯವಿಷ್ಟೆ- "ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ನಿರ್ದೇಶನವಿಲ್ಲದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗವು ಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗ (ಬಯಲಾಟ) ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವವನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲದ ಬರೇ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಆ ನಾಟಕಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬವು, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ದಶರೂಪಕಗಳಿಗಿಂತ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ" ಎಂದಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಉಪರೂಪಕ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ರಾಮಕ್ರೀಡಾ, ಹಲ್ಲೀಸ, ಶ್ರೀಗದಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಗಕಾವ್ಯಗಳೆಂದೂ, ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದೂ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿರುವುದರಿಂದ ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಆಗಿದ್ದುವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಕಥಕಳಿ ಎಂಬುವು ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದ ಒಂದೇ ಮೂಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು. ಇದು ಸಮಗ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆ ಹೊರತು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ದೇಶೀಯ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

(೧-೧-೧೯೭೯ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಭಾಷಣ)

ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ - ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟವೆಂಬುದು ಬಹಳ ಪೂರ್ವದಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ ನಾಟ್ಯಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ದ್ರಾವಿಡ, ಕೇರಳ- ಎಂಬ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ವಸ್ತುತಃ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಗೇಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕಥಾರೂಪಕವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದೊಡನೆ ಆಡಿತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಬಯಲಾಟ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಟ'ವೆಂದಷ್ಟೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದಶಾವತಾರ ದಾಟ, ಕೇಳಿಕೆ, ಭಾಗವತರಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಎಷ್ಟೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಪುರಾತನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾವೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೇ ಶತಕದವನಾದ ಚೌಂಡರಸನೆಂಬ ಕನ್ನಡ ಕವಿ ತನ್ನ 'ಅಭಿನವ ದಶಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರಂ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರಚನೆಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ **'ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯುವತಾರಾಕಾರಮುಂ ನಟ್ಟುವಂ ವಿದಿತಂ ರಂಗದೊಳಾಡಿ ತೋರ್ಪ ತೆರದಿಂ ಪೇಳ್ವೆಂ ಸುಕರ್ನಾಟದಿಂ'** ಎಂದಿರುವನಾದರೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೇ ಶತಕದವನಾದ ಜನ್ನ ಕವಿಯ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ-

ತಡವಾದುದುಂಟು ನಲ್ಲನೆ
ಬಡಿ ಮುಳಿಯದಿರರಸನೆಂಬ ಪಾತಕನೆನ್ನಂ
ತೊಡೆಯೇರಿಸಿ ಕೇಳಿಕೆಯಾ
ದೊಡೆ ನೋಡುತ್ತಿರ್ದನುಂತೆ ನಿಲಲಣ್ಮುವೆನೇ। (೨-೩೨)

-ಎಂಬ ಪದ್ಯವೊಂದಿದೆ. ಯಶೋಧರ ಭೂಪನರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ ಎಂಬವಳು ತನ್ನ ಜಾರನಾದ ಅಷ್ಟಾವಂಕನಲ್ಲಿಗೆ ರಾತ್ರಿ ತಡಮಾಡಿ ಬಂದಳೆಂದು ಆತನು ಕೋಪಿಸಿ, ಬಡಿದು ಬಯ್ಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವಳು ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು. "ಪುರವೀಥಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯಾಗುತ್ತಿರಲು ಅರಸನೆಂಬ ಪಾತಕಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತೊಡೆಯೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಂದ ವಂಚಿಸಿ ಬರಲು ತಡವಾಯಿತು, ಅಲ್ಲದಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಾನು ಸುಮ್ಮನೆ ತಡಮಾಡುವವಳೇ? ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀನು ಬಡಿಯುವುದಾದರೆ ಬಡಿ, ದಯಮಾಡಿ ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡ" ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ. 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಂದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸುವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ತಾನೆ. ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ನೋಡಿದರೆ, ಯಶಸ್ತಿಲಕ ಚಂಪೂ, ಭಟ್ಟಿಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಬಯಲಾಟ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಮೂಲ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅಂದಿಗೇ ಈ ಬಯಲಾಟವು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಲಕ್ಷಣಬದ್ಧವಾದ ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವುಳ್ಳ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅವಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ನ್ಯೂನತೆಯುಳ್ಳ

ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಮಾಡುವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ಹೀಗಿದೆ:

ಅಥಬಾಹ್ಯಪ್ರಯೋಗೇ ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ವಿವರ್ಜಿತೇ ।
ವಿದಿಕ್ಷ್ವಪಿ ಭವೇದ್ರಂಗಃ ಕದಾಚಿದ್ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ ॥ (ಭ. ನಾ.)

'ಭರ್ತುರಾಜ್ಞಯಾ' ಎಂದರೆ, ಆಟ ಆಡಿಸುವವನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟವೋ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಹಾಕಿ ಆಡುವುದೆಂಬ ಅರ್ಥ. ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು 'ಅಭ್ಯಂತರ ಪ್ರಯೋಗ'; ಹೊರಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಆಟಗಳು 'ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭರತ. ಇದರ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಪ್ರಾಕೃತಾದಿ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇರಲಿ.

ಹೀಗೆ ಬಯಲಾಟವು ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ಮೂಲದಿಂದ ಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ, ಇದರ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ದೇಶರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಚೌಂಡರಸನ ಆ 'ದಶಾವತಾರಾಕಾರ' (=ದಶಾವತಾರ ರೂಪಕ)ದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾವುವು, ಜನ್ನನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆ 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾವುದು- ಎಂಬುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಗಳ ಉಪರೂಪಕಗಳು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೂ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸವೆದು ಅಳಿದು ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಭೇದಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ ಮೊದಲಾದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡು, ಮೇಲ್ವಾಡು ಹಾಗೂ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಅವೇ ಅಂದಿನ ಬಯಲಾಟದ ಕಥಾಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಈ ಕುರಿತು ಅನ್ಯತ್ರ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. (ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ" ೧೯೮೦, 'ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ' ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ೫೩.೩).

ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು, ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಕವಾಗಿ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕವಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುವುದು ಹೊರತು ಅನ್ಯತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಲಬ್ಧ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳ ಕಾಲವಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ- ಈ ಮೂರು ಗ್ರಂಥಗಳ ಅನಂತರವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು (ಸುಮಾರು ೧೫ನೇ ಶತಕದ ನಂತರ). ಏಕೆಂದರೆ, ಅವುಗಳ ಋಣ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಂಡು ಬಾರದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದ್ದಿರಲೇ ಬೇಕಷ್ಟೆ. ಅದು ಹೇಗಿತ್ತೋ, ಏನು ಹೆಸರಿತ್ತೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ತಮಿಳು, ಮಲಯಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಿಲ್ಲ. (ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ - ಸಂ.) ತಮಿಳಿನ ತೆರುಕೂತ್ತು ಬಯಲಾಟವೇ ಆದರೂ ಅದರ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲ; 'ತೆರುಕೂತ್ತುಪ್ಪಾಡಲ್' ಎಂದೇ

ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಲಯಾಳದ "ಕಥಕಳಿ" ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳೇ ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ "ಆಟ್ಟ ಕಥಾಪ್ರಬಂಧ" ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೆಂದಲ್ಲ. ('ಕಥಕಳಿ' ಎಂಬುದು ಈಚೆಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾದ ಹೆಸರು. ಅದು ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ 'ಆಟ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಅದು ಮೂಕ ನಾಟ್ಯರೂಪವಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಈಗಿನಂತಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರೊಡನೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು; ಎಡೆಯೆಡೆ ಮಾತೂ ಇದ್ದಿತ್ತು ಎಂದು ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ).

ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಮೊದಲೂ, ಇಂದಿಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಕೇಳಿದೆವೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ ಎಂಬುದರಿಂದಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಮತ್ತೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪-೧೫ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀನಾಥನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಂಧ್ರಕವಿ ತನ್ನ 'ಭೀಮೇಶ್ವರಪುರಾಣ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಕೀರ್ತಿಂತುರೆದ್ದಾನಿ ಕೀರ್ತಿ ಗಂಧರ್ವುಲು ಗಾಂಧರ್ವಮುನ ಯಕ್ಷಗಾನಸರಣಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (೩-೧೩). ಇದರ ಸಂದರ್ಭಾರ್ಥವೇನೆಂದರೆ ದಕ್ಷಾರಾಮವೆಂಬ ಶಿವಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಭೀಮೇಶ್ವರ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ಗಂಧರ್ವರು (ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಗಾಯಕರು) ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಸ್ತುತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು- ಎಂದಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗೀತಾರಾಧನೆ ಆ ದೇವರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. ಆ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣದ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಈ ಕವಿ ತೆಲುಗಿಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಆ ಪುರಾಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ-

ಕೀರ್ತಯಂತಿ ಸ್ಮ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಂ ಗಂಧರ್ವಾಸ್ತ್ರಿದಿವೌಕಸಾಃ ।
ಗಾಂಧರ್ವವಿದ್ಯಾ ನಿಪುಣಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ ಗರೀಯಸಾ ॥

ಈ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದಂತೆ ಆ ದೇವರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಶ್ರೀನಾಥನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸರಣಿ' ಎಂದಿರುವುದು ಆ ಪ್ರಬಂಧದ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದರೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರ್ಥ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಗೆ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಗರೀಯಸಾ ಗಾಂಧರ್ವೇಣ' ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀನಾಥನು ಹೇಳಿದ ಆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇವರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ದೇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವ "ಗೀತಾರಾಧನೆ" ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಆಂಧ್ರದ ಇತರ ಕವಿಗಳೂ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತಾರಾಧನೆಯ ವಿಚಾರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಂದಿಗೆ ಆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೇ

ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದವುಗಳು ಎಂದೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡುವುದು ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು.

'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು 'ಹಾಡಲ್ಪಡುವಂಥಾದ್ದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊರತು ನಾಟಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಂತೆ 'ಕುಣಿತ ಅಭಿನಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದು' ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಅದರಿಂದ ಊಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಆರಾಧನೆಯೆಂದೇ ಅರ್ಥ (ಯಕ್ಷ್ ಪೂಜಾಯಾಂ- ಪಾಣಿನಿ). ಯಕ್ಷಗಾನ ವೆಂದರೆ, 'ಆರಾಧನಾರ್ಥವಾದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಗಾನ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವು ಭಾವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡುವಿಕೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವು ದಾದರೆ, ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಬಂಧ' ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಗಾನ'ವೆಂದೇ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದು.

ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮತಃ ಹೀಗೆ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಮೇತ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಆಂಧ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಈ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತರಾದವರಿಗೆ ಉಂಬಳಿ ಉತಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳೂ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಇರಲಿ.

'ಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ' ಎಂಬುದೊಂದು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣ ಛಂದಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವಿದೆ. (ಪ್ರಾಚ್ಯಲಿಖಿತ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ, ಮದ್ರಾಸು, ಡಿ. ನಂ. ೧೩೮೯). ಇದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೇ ಶತಕಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನ ರಚನೆಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಇದನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನತಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಏನೇನು ವಿಧದ ಪದ್ಯಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ವೆಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯ ಹೀಗಿದೆ: **"ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನನ್ ವೆಲಯು, ಪದಂಬುಲು, ದರುವುಲು, ಏಲಲು (ಯಾಲಪದ), ಧವಳಂಬುಲು (ದವಳಾರ), ಮಂಗಳ ಹಾರತುಲು (ಮಂಗಳಾರತಿ ಪದ್ಯ), ಶೋಭ ನಂಬುಲು (ಸೋಬಾನೆ ಹಾಡು), ಉಯ್ಯಾಲ ಜೋಲಲು (ಉಯ್ಯಾಲೆ ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುವ ಪದ್ಯ), ಕಂದ ವೃತ್ತಾದುಲು, ದ್ವಿಪದ, ಚೌಪದ, ಷಟ್ಪದ, ಅಷ್ಟಪದಾದುಲು ನಿವಿಯಾದಿಗಾ ಮಧುರ ರಚನಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂಬೈನ ಕವಿತ್ವಂಬುಲು"**.

ಇದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕವಿ ಪೆದ್ದನ, ಅಪ್ಪಕವಿ ಮುಂತಾದ ಆಂಧ್ರ ಲಕ್ಷಣಕರ್ತರು ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಾಗ-ತಾಳ-ಛಂದೋಲಕ್ಷಣ ಸಮೇತ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಲಪಾಕಂ (ತಿರುಪತಿ) ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರೆಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪-೧೫ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದರು. 'ಆಂಧ್ರಪದ ಕವಿತಾ ಪಿತಾಮಹ'ರೆಂಬ ಬಿರುದು ಪಡೆದಿದ್ದು, ಸಾವಿರಾರು ಪದ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಪದ್ಯಕವಿತಾಲಕ್ಷಣ' ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪೂರ್ವಸಂಕೀರ್ತನಾಚಾರ್ಯರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಂತೆ ತಾನು

ಹೇಳುವುದಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆ ಗ್ರಂಥದ ತೆಲುಗು ರೂಪಾಂತರವು ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ತಿರುಪತಿ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಹಾಗೂ ಕೃತಿರಚನಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆಂಧ್ರಮೂಲದಿಂದ ಹರಿದುಬಂದುದೆಂದು ಊಹಿಸಿದರೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕಾಂಶ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯ ದ್ವಿಪದಿಗಳು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದ್ವಿಪದಿಗಳಿಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನವಿಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವುದು. ಇಪ್ಪತ್ತೋ ಮೂವತ್ತೋ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಬರುವುದೂ ಉಂಟಷ್ಟೆ! ಈ ದ್ವಿಪದಿ ಎಂಬುದು ತೆಲುಗಿನ ಛಂದಸ್ಸೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡದ್ದಲ್ಲ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ದ್ವಿಪದಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅನೇಕ ಇವೆ. ಆಂಧ್ರ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿಪದಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ದ್ವಿಪದಿ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲ; ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿಪದಿ ಸೇರಿದ್ದೂ ಇಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಅದಿಲ್ಲ. ೧೩ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಂಧ್ರಕವಿ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನು ಉಭಯಕವಿತಾ ವಿಶಾರದನು; ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಗ್ರಂಥರಚನೆ ಮಾಡಿದವನು. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲವನು ದ್ವಿಪದೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೊರತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಲ್ಲ. ಈ ದ್ವಿಪದಿಯು ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಂಶಗಣವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಮಾತ್ರಾಗಣಕ್ಕೂ ಬಂದಿದೆ. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಿಂದಲೇ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹೇಗೇ ಇರಲಿ. ದ್ವಿಪದಿಯೆಂಬುದು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆನ್ನುವುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದ ಈ ದ್ವಿಪದೀ ಬಂಧವು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾದರಿಯಿಂದಲೇ ಸರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯಾಲಪದಗಳು (ತೆಲುಗು-ಏಲಲು) ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಬಂಧವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ; ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು 'ಏಲೆ' ಅಥವಾ 'ಯಾಲಪದ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಡದೆ, ಏಕತಾಳ, ಅಷ್ಟತಾಳ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಗಳ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಮಾತ್ರ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ, ಶಂಕರಾಭರಣ ತ್ರಿವುಡೆ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತ್ರಿವುಡೆ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪದ್ಯರೂಪಗಳು ಆಂಧ್ರಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಒಂದೂ ಸೇರಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಾದರೆ ಆ ರೂಪಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಇವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ವೃಷಭಗತಿ, ಹಯಪ್ರಚಾರ, ಹರಿಣಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಿನ ರಗಡಭೇದಗಳಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಭೈರವಿ ಜಂಪೆ ಹಾಗೂ ಘಂಟಾರವ ಜಂಪೆ ಎಂದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ 'ದ್ವಿರದ ಗತಿರಗಡ'ಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ, ಮೂಲ ದ್ವಿಪದಿಯಿಂದಲೇ ಸೆಟೆದು ಉಂಟಾದ ಬಂಧ ಅದೆಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಲಕ್ಷಣತಃ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಂಚವಟಿ) "ಚಂದಮಾಮ" ಮತ್ತು "ತಂದನನ" ಎಂಬ ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಸೇರಿದ ಪದ್ಯರಚನೆ

ಗಳುಂಟು. ಅದಂತೂ ತೆಲುಗಿನಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ತೆಲುಗು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ.

ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಮಂಗಲಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ "ಜಯಜಯ" ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಜಂಪೆತಾಳದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳೂ (ಜಯ ಗೋಪಿಕಾ ಕಂದ ಜಯ ಸಾಧು ಗುಣವೃಂದ ಎಂಬಂತಿರುವ) ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ಶರಣು ಶರಣು" ಎಂದು ಬರುವ (ಶರಣು ತಿರುವಗ್ರಶಾಲಿವಾಹಿನಿ ಶರಣು ಪನ್ನಗ ಭೂಷಿಣಿ ಎಂಬಂತಿರುವ) ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಆಂಧ್ರದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆ ವಿಧದ ಮಂಗಲಾಚಾರ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಕರ್ತೃ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳದಲ್ಲಾದರೂ ಅವು ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಬಂದವು.

ಇದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ (ಸಭಾಲಕ್ಷಣ) ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯ

ಹರಿಹರವಿಧಿನುತ ಅಮರ ಪೂಜಿತುರೇ ವಾಮನ ರೂಪ।
ಏಕದಂತ ಚತುರಾದ್ಭುತ ಬಲ ಲಂಬೋದರುರೇ।
ವಾರಣ ಕಾರಣ ನಾಗಾಭರಣ ಕಾಮಿತ ಫಲದಾಯಕುರೇ।

ಎಂಬ ಪದ್ಯವೂ ಅದೇ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಶಬ್ದಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಅದು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯದೆಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ತೋರುತ್ತಿವೆ.

ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಆರಂಭದ 'ತೋಡಯಮಂಗಳ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯೂ ಆಂಧ್ರದ ಋಣವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಂಧ್ರದ ದ್ವಿಪದಿ ಬಂಧವು ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ರಾಮನಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವು ಜಂಪೆ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಪದ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದುವನ್ನು ಸಹಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ಋಣ ಕಂಡುಬರುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಮೂಲದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಕುಣಿತವಾಗಲಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳವೇ ಆಗಲಿ, ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೊಂದವು, ಹೋಲವು. ಕಥಕಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ತಮಿಳುನಾಡು ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ 'ಚೋಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು', 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳ ಆನುವಂಶಿಕವನ್ನು ಪಡೆದುಬಂದಿರುವಂಥದ್ದು, ಅದು ಸಹಜ. ಅದರಿಂದಲೇ ಕಥಕಳಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮೊದಲು 'ರಾಮನಾಟ'ವಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ 'ಕಥಕಳಿ' ನಾಮಕರಣದೊಡನೆ ಅದು ಮೂಕ ನಾಟ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ 'ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯ'

ಹಾಗೂ 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ'ವೆಂಬಂಥಾ ಹಸ್ತಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕಾಭಿನಯವನ್ನಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ವಿಶೇಷ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ತಮಿಳರ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿ'ನ (ತೆರು = ಬಯಲು ಅಥವಾ ಬೀದಿ, ಕೂತ್ತು = ಆಟ) ವೇಷಭೂಷಣ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಾದಿ ವಿಧಾನಗಳೂ ಅದೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟದ ಮರ್ಯಾದೆ ಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆನುವಂಶಿಕ ಗುಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನಾಗರಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಇನ್ನೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿದ್ದು, ಪುರಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆಂಧ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ, ಅದಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆ ಯಿರುವುದು ಕಡಿಮೆ.

ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿರುವ ತೆಂಕ, ಬಡಗ, ಮೂಡ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತ್ವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತದ, ಎಂದರೆ ಕುಂಬಳೆ ಮೂಲದ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೇರಳ ಕಥಕಳಿ (ರಾಮನಾಟ್ಟಂ)ಯನ್ನು ಹೋಲು ವಂಥದ್ದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. (ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಚುಟ್ಟಿ, ಜಾಗಟೆ, ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟಿ - ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕಿರೀಟ- ಚೆಂಡೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಕಳಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.) ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ 'ತೆಂಕಮಟ್ಟು' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿರು ವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ನಮಗೆ 'ತೆಂಕ' ಎಂದರೆ ಕೇರಳ ತಾನೆ.

ಇನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯವೆಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದರೆ, ನಮಗೆ ಮೂಡಕ್ಕಿರುವ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತನ್ನೇ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೂ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ 'ಮೂಡಲಪಾಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದೆನ್ನಬೇಕು.

ಇನ್ನುಳಿದುದು 'ಬಡಗಮಟ್ಟು' ಎಂಬುದು (ಈಗ ಬಟಗುತಿಟ್ಟು, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಡಗಮಟ್ಟು, ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಎಂದೇ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳಿಗೆ ಹೆಸರು ಇದ್ದುದು. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ತಿಟ್ಟು' ಎಂಬುದು ದೇಶವಾಚಕ. ದೇಶವಾಚಕ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟನ್ನು ತಿಟ್ಟು ಎಂದು ಈಗ ಕರೆಯುವುದಾಗಿದೆ. 'ಮಟ್ಟು' ಎಂದರೆ ರೀತಿ, ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದಿರುವುದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ, ತೆಂಕಮಟ್ಟು = ತೆಂಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಎಂದರೆ ಕೇರಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಉಡುಪಿ ಮಧ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರು ಮುದ್ರಿಸಿದ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ-ಬಡಗಮಟ್ಟು, ತೆಂಕಮಟ್ಟು, 'ಕರ್ಣಪರ್ವ-ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಬಡಗಮಟ್ಟು' ಎಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಿದೆ.) ಬಡಗಮಟ್ಟು ಎಂದರೆ ಆಂಧ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆಂಧ್ರ ದೇಶಕ್ಕೆ 'ಬಡಗರಾಜ್ಯ'ವೆಂದೂ, ತೆಲುಗರಿಗೆ 'ಬಡಗ'ರೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕೇರಳ ತಮಿಳುನಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರು ವಂಥಾದ್ದೇ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ರಂಗಸ್ಥಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಮಂಗಲಾಚಾರ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗಮಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟವು ಆಂಧ್ರದ್ದನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಪುರುಷ ವೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಲೆಗೆ ಕಿರೀಟದ ಬದಲು ಅಶ್ವತ್ಥ ಎಲೆಯಾಕಾರದ ಮುಂಡಾಸು ಅಥವಾ ಪಕಡಿ ಸುತ್ತುವುದು, ಕಚ್ಚೆಹಾಕಿ ಲುಂಗಿ ಉಡುವುದು, ರಾಜವೇಷಗಳು ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲದೆ ಬಿಳಿ ಪೌಡರು ಮಾತ್ರ

ಉಜ್ಜುವುದು, ವಲ್ಲಿ ಬಿಡುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿಧಾನಗಳು ಆಂಧ್ರದ ಮಾದರಿಯವೇ. ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಎದೆಕಟ್ಟು (ಕೊರಳಾರ) ಮಾಲೆ ಮುಂತಾದ ಆಭರಣ ವಿಶೇಷಗಳು ಅಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತವೂ ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯಪ್ರಾಯವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದು ಹೊರತು ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾರಾಟ, ಲಾಗ, ಬೀಸಾಟ, ಸುತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ ತಾಂಡವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದ ಭಾಗವತರು ತಾಳಕ್ಕಾಗಿ ಜಾಗಟೆ ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ಬಡಗಮಟ್ಟಿನವರು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಡಗಮಟ್ಟಿನ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಚೆಂಡೆಯಿದ್ದದ್ದಲ್ಲ; ಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ. ಇತ್ತಿತ್ತಲಾಗಿ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅವರೂ "ಕರಡಿ" ವಾದ್ಯವನ್ನು ಚೆಂಡೆಯಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುಟ್ಟಿಯಿಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ಬಡಗುಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಚುಟ್ಟಿ ಇದ್ದದ್ದಲ್ಲ. ಕ್ರಮೇಣ ತೆಂಕಮಟ್ಟಿನ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹೀಲಿ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಚುಟ್ಟಿಯಂತೆ ಇಡುವ ಕ್ರಮ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಭಯಂಕರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಅದು ಬಡಗುಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದದ್ದು, ಇರುವಂಥಾದ್ದು. ಹೀಗೆಲ್ಲ ಬಡಗುಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಬಯಲಾಟದ ಹೋಲಿಕೆ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಬಡಗುಮಟ್ಟು ಎಂಬುದೂ ಆಂಧ್ರಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದುದೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಮೂಡಲಪಾಯ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ಅನುವಂಶಿಕವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಸರ್ವತ್ರ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಬಯಲಾಟ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕೂತ್ತುಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳು ಉಂಟಾದುವೆಂದೂ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೀಗ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವಿಚಾರ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವು ದಿದ್ದರೆ, ಅದೀಗ ಇಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ (ತೆಂಕಮಟ್ಟು, ಬಡಗುಮಟ್ಟು) ಬಯಲಾಟದಷ್ಟು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಅದು ನಮಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಜನಾದರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗುವ ಮುದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಅಮುದ್ರಿತ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕರ್ಣಾಟಕದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಎರಡರಷ್ಟು ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು ೬೦೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಶ್ರವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಹರಿಕಥಾ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಕವಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೇ ಕರೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪಲ್ಲಕಿ ಸೇವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಏಕಾಂತ ಸೇವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆಯಾ ದೇವರುಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿ ಸಿದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಇಂಥವು. ಏಕಾಂತ ಸೇವೆಯೆಂದರೆ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಪೂಜೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿ ಒಳಗಡೆ ಭಕ್ತಾದಿಗಳು ಸ್ವಾಮಿಯ ಶೃಂಗಾರ

ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು (ರತಿಕ್ರೀಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು) ಕುರಿತು ವರ್ಣನೆಯಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ತಾಳ ಮೇಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಕೇಳಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಸಂತಾನಹೀನರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಇಂಥಾ ಏಕಾಂತ ಸೇವೆಗಳ ಹರಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಇದ್ದಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುವಲ್ಲ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಇಂದು ಬಹುಶಃ ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ೧೬ನೇ ಶತಕಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಳ ರಚನಾ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುರಾವೆ ದೊರೆಯುವು ದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲೊಮ್ಮೆ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಕ್ಷೀಣ ದೆಸೆ ಹೊಂದಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಪುನರೂರ್ಜಿತಗೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ (ಪೂಜಾ ಪ್ರಬಂಧ) ಹೆಸರಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದುದಿರಬೇಕು. ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ರಚನೆಗೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫-೧೬ನೇ ಶತಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿದೆ. ೧೬ನೇ ಶತಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸುಮಾರು ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ದೊರೆತಿವೆ. ೧೭-೧೮-೧೯ನೇ ಶತಕಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಊರ್ಜಿತ ಕಾಲ. ೧೬ನೇ ಶತಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಹಾಗೂ ೧೭ನೇ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಎಂಬ ಅಗ್ರಹಾರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಶೇಷ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟು 'ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವೆಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಇಂದು ಆ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ವಿಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದಲ್ಲದೆ ದೇಶವಿದೇಶ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಆಂಧ್ರದ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಡುವುದಿದೆ (ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.) ಮಾತುಗಳು ನಮ್ಮ ತೆಂಕಮಟ್ಟು ಬಡಗುಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳು ಕವಿರಚಿತವಾಗಿರುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಕಡಿಮೆ. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನವಾದ ನಂತರ ಆಶ್ರಿತರಾದ ನಾಯಕ ರಾಜರು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಮಧುರೆ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಮೇಲೆ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕೃತಿರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳೇ ರಚಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವುಂಟಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು ನಾಯಕ ರಾಜರೂ, ಅವರ ನಂತರ ಆಳಿದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ನಾಯಕರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸ್ವತಃ ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿದೆ. ಇಂದಿಗೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದರೂ ಆ ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರವ್ಯಗಳಾಗಿ ಇಂದೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತಂಜಾವೂರಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಮೇಲತ್ತೂರು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮಧುರೆ ನಾಯಕರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು 'ಮೇಲತ್ತೂರು ನೃತ್ಯನಾಟಕ'ವೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ವೆಂಕಟರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಎಂಬ (ಆಂಧ್ರದವರು) ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರು ಆ ಸುಧಾರಿತ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣಕರ್ತರಾಗಿದ್ದರು.

ಪೂರ್ವದ ವಿಚಾರ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅನಂತರ ಪುನರೂರ್ಜಿತಗೊಂಡ ಈಗಿನ ಆಂಧ್ರ ಹಾಗೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅವು ಮೂಲತಃ ಆಂಧ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡುವು ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಿದೆ, ಸತ್ಯವಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಆಂಧ್ರಮೂಲದಿಂದ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದೆಯೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಕರ್ಣಾಟಕಾಂಧ್ರಗಳ ಏಕಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ; ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದಗಳು ಏನಿವೆಯೋ ಅವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು; ಬೆಳೆಯಬೇಕು.

(ರಂಗವೈಖರಿ : ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ : ಮಾಂಬಾಡಿ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ಮಿತ್ತನಡ್ಕ, ಕರೋಪಾಡಿ, ದ. ಕ., ೧೯೮೧.)

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆ : ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಸಂಪಾದಕನ ಟಿಪ್ಪಣಿ

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯು, ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಶೋಧನ ವಿವಾದಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಆತನ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಕರ್ತೃತ್ವಗಳು ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳೂ, ಕವಲುಗಳೂ ಇವೆ. ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಹಾಗಾಗಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವರ ಬರಹಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ, ಆ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಪರಿಚಯವಾದರೂ ಅವಶ್ಯವೆಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ-

ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಂಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾದ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ-ಸೀತಾಕಲ್ಯಾಣ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿವಧೆ, ಉಂಗುರ ಸಂಧಿ (ಚೂಡಾಮಣಿ) ಸೇತುಬಂಧನ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ಕುಂಭಕರ್ಣ ಕಾಳಗ, ಕುಶಲವ- ಇವುಗಳನ್ನೂ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಬಾಲಲೀಲೆ (ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ) ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಸಭಾಲಕ್ಷಣ- ಇವುಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿರುವವನು ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಕವಿ ಎಂಬುದು ೧೯೫೦ರ ವರೆಗೂ, ಜನಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವೆಂಬಂತೆ ಇದ್ದ ವಿಚಾರ. ಇದು ಅಂಗೀಕೃತ ವಿಚಾರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರಗಳು ಏನೆಂದರೆ-

೧. ವಿಶೇಷತಃ ಕಾಸರಗೋಡು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಇದ್ದ ಪ್ರಬಲವಾದ ಜನಶ್ರುತಿ- ಅವನು ಕುಂಬಳೆಯವನು, ಪಾರ್ವತಿ ಎಂಬವಳ ಪುತ್ರ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಎಂಬುದು.

೨. ಆತನು ಕೇರಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಕಲಿತು, ಅಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಮನಾಟ್ಟಂನ ಪ್ರಭಾವದ ಆದರ್ಶದಿಂದ, ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸಿದನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳು.

೩. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಕಣ್ವಪುರ (ಕಣ್ಪುರ - ಕಣಿಯರ = ಕುಂಬಳೆ) ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಸ್ತುತಿಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು.

೪. ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ, ಹೆಚ್ಚಿನೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಈ ಪದ್ಯ :

ಧಾತ್ರೀಗುತ್ತಮನಾಮ ಕಣ್ವಪುರದೀ ನಿಂತಿರ್ದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾ
ಸತ್ಪಾದಾಂಬುಜ ದಿವ್ಯನಾಮವರದಿಂದೀ ಪಾರ್ವತೀನಂದನಂ ॥
ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗತಾಳ ವಿಧದಿಂ ರಾಮಾಯಣಂ ಪಾಡಿದಂ ।
ಭಕ್ತಿಧ್ಯಾನದಿ ಕೇಳ್ವ ಪುಣ್ಯಕಥೆಯಂ ಸಂತೋಷಮಂ ಮಾಳ್ಪುದು ॥

ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಣ್ವಪುರವು ಕುಂಬಳೆ, ಪಾರ್ವತಿನಂದನನೇ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ.

-ಇಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ" ಗ್ರಂಥವನ್ನು (೧೯೪೫, ಬಾಳಿಗಾ ಎಂಡ್ ಸನ್ಸ್, ಮಂಗಳೂರು) ಬರೆದುದಾಗಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವೆಂಬಂತಿದ್ದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದವರು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು. ಅವರು, ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನೆಂದೂ, ಕಣ್ವಪುರ ಎಂದರೆ ಕುಂಬಳೆಯೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ, ಬೇರೆ ಇರಬಹುದೆಂದೂ ವಾದಿಸಿದರು. ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ಕೃತಿಗಳು- ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು.

ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಪ್ರಬಲ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದುವು. ಅವು ಏನೆಂದರೆ-

೧. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಕವಿಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದ ಕಾಲದ ಅವಧಿ (೧೭೫೦-೧೮೫೦)ಗೆ ಮೊದಲೇ ಪ್ರತಿಗೊಂಡ, ಅವನದೆನ್ನಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು.

೨. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕರ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಪದ್ಯದ ಪಾಠಾಂತರವಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ 'ಪಾರ್ವತೀನಂದನ" ಎಂಬ ಪದ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು.

೩. ಕರ್ಕಿ ತಾಡವಾಲೆ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿದ್ದ, ವೆಂಕಟಕವಿ ವಿರಚಿತ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ "...ಅಜಪುರದ ಬಂಧಕುದೊಳುದಿಸಿದ ಸುಜನಸುರಧೇನು ವೆಂಕಟಾತ್ಮಜ ನೆನಿಪ ಸುಬ್ಬಾಭಿಧಾನನ ನಿಜಪದಯುಗಳ..." ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು. ಇವು ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನ ಮಗ ವೆಂಕಟನು, ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ಸ್ತುತಿ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದ ಕವಿಯ ತಂದೆ ಸುಬ್ಬನೇ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಎಂಬ ಊಹೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದು, ಆದರೆ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕವಿ ಅವನಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರ ಮಂಡನೆ.

ಹೀಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದುವು- ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಾದ ಸುಬ್ಬರೆಷ್ಟು ಮಂದಿ? ಅವರ ಕೃತಿಗಳಾವುವು? ಕಾರಂತರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನ ಊರು ಯಾವುದು? ಬ್ರಹ್ಮಾವರವೊ, ಆಡುವಳ್ಳಿಯೋ? ಕಣ್ವಪುರ ಯಾವುದು? ಮಧೂರು (ಮಧುಪುರ) ಯಾವುದು? ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ, ವಂಶ, ಜಾತಿ ಯಾವುವು? ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನದೆನ್ನುವ ಕೃತಿಗಳು ಯಾವುವು? ಯಾವುವು ಅವನವಲ್ಲ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾದುವು. ಜತೆಗೆ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬ (ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ), ನಗಿರೆ ಸುಬ್ಬ (ದೈವಜ್ಞ ವಿಠಲ - ಗೌರಿಯವರ ಮಗ) - ಈ ಮೂವರ ಸ್ಥಳ, ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ಗೊಂದಲ ವುಂಟಾಯಿತು. ಹಲವಾರು ದಾಖಲೆಗಳು, ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಪುರಾವೆಗಳು ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ಆ ಕವಿ, ಆತನು ಕುಂಬಳೆಯವನು, ಕಣ್ವಪುರವು ಕುಂಬಳೆಯೇ- ಎಂದು ಒಂದು ಪಕ್ಷ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತೃವಲ್ಲ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳು, ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಬೇರೊಬ್ಬ (ಒಂದೋ ಅಜಪುರದ

ಸುಬ್ಬ ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿ) - ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪಕ್ಷ- ಮೊದಲನೆಯ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲರು ಪ್ರಮುಖರು, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ದಿ। ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಮುಖ್ಯರು.

ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ದಿ। ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ದಿ। ಕೆ. ಪಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕಯ್ಯಾರ ಕಿಂಞಣ್ಣ ರೈ, ದಿ। ಬೈಕಾಡಿ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣ ರಾವ್, ನೀರ್ಪಾಜೆ ಭೀಮ ಭಟ್, ಅಮೃತಸೋಮೇಶ್ವರ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಉಚ್ಚಿಲ, ಸಿರಿಬಾಗಿಲು ವೆಂಕಪ್ಪಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳನ್ನೂ, ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" (೧೯೫೭ ಮತ್ತು ೧೯೬೩)ದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಅಜಪುರ, ಮಧುಪುರ, "ಮಧುರಸ್ಮೃತಿ" ಮೊದಲಾದ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದ ಕಾಲದ "ನವಭಾರತ", "ನವಯುಗ", "ರಾಷ್ಟ್ರಮತ" ಮುಂತಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" (ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. ಪ್ರಕಟನೆ, ೧೯೭೫) ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಾರಂತರ ವಾದದ ಎರಡು ಹಂತಗಳು

ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು, ತನಗೆ ಆಗ ದೊರೆತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕವಿಯಲ್ಲ, ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕವಿ ಎಂದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ೧೯೫೭) ಬಳಿಕ ಇತರರ ವಾದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಹೊಸ ದಾಖಲೆಗಳ ಮತ್ತು ಹೊಸ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೂ ಅಲ್ಲ, ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿ, ಕಣ್ವಪುರದ ಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿದರು. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ೧೯೬೩ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೫) ಮತ್ತು ಆತನ ಕಾಲವು ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. ೧೬೦೦ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದರು.

ಹೀಗೆ, ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬದಲಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಹೊಸ ಸತ್ಯಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಯು, ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಮಾರ್ಗ.

ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ "ಪಾರ್ವತೀನಂದನ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ, ಅವಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದದ ಎರಡು ಹಂತಗಳು

ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಐರಾವತ, ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ, ಸಭಾಲಕ್ಷಣ- ಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದದಲ್ಲೂ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಮೊದಲ ಹಂತದ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ (ರಾಷ್ಟ್ರಮತ ಸಾಪ್ತಾಹಿಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು, ಕೋಟೆಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ ೧೯೬೨ (ಮುದ್ರಿತ) ಇತ್ಯಾದಿ).

ಅವರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವನ್ನು ಸು. ೧೮೦೦ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿದ್ದರು. ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಮಲೆಯಾಳಂನ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನ ರಾಮನಾಟಂ ಕೃತಿಗಳ ಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಶೋಧನೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರು ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಮಂಡಿಸಿದ ವಾದಗಳನ್ನು ಸಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದುದಲ್ಲದೆ, ಕಾರಂತರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವನ್ನೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ ದೊರೆತ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವನ್ನು ಸು. ೧೫೫೦-೧೬೨೦ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು - ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ. ೧೯೭೫). ಅಲ್ಲದೆ ೧೮೦೦ರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆ, ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಬೇರೆ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೂ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಸೂತ್ರತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಹಿಂದಿನ ವಾದಗಳನ್ನು ಅವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಮಂಡಿಸದಿರುವುದರಿಂದ, ಪರಿಶೀಲನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೊಡಕಾಗುವುದುಂಟು.

ವಿವಾದಾಂಶಗಳು - ಸಾಮ್ಯಗಳು

ಕಾರಂತ-ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ- ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಯಾರು? ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಹೌದೆ, ಅಲ್ಲವೆ? ಅವರ ಊರಾವುದು, ಕಾಲ ಯಾವುದು? ಎಂಬುವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಕವಿಯು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಅವರ ಊರು ಕುಂಬಳೆ, ಅವನ ಕಾಲ ಸು. ೧೬೦೦ ಎಂದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ನಿಲುವು. ಆತನು ಅಜ್ಞಾನ ಕವಿ, ಕಣ್ವಪುರದ ಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತ, ಊರು ನಿರ್ಣಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕಾರಂತರ ನಿಲುವು. ಕಾಲದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ, ತಾನು ನೋಡಿದ ಹಳೆಯ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕತೆಯ ಸೂಚನೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ, ಪ್ರಾಯಃ ಅವೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಊಹೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿನ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಬರಹಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿ.

-ಸಂಪಾದಕ

ಕೋಟೆಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣ

ಮಾನ್ಯ ಬಂಧುಗಳೆ,

ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಆರಾಧ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ದೇಶ, ಕಾಲ, ಕರ್ತೃತ್ವಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಪ್ರಮಾಣವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ವಚನಬದ್ಧನಾಗಿರುವ ನಾನು ಆ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತರುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಎರಡು ಸಾಧನಪತ್ರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ ಕೂಡಲು ಈಶ್ವರ ಶ್ಯಾನಭೋಗರು ಅಂದೇ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವರಾದರೂ ಕರ್ತೃತ್ವ ನಿರ್ಣಯ ಕ್ಕೊದಗುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಧಾರಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಲವಿಳಂಬವು ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಯಿತು. ಇನ್ನೀಗ ಹೆಚ್ಚು ವಿಳಂಬವಿಲ್ಲದೆ ಆ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೆಂದು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾಗಿ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ನಾನು ಮಾಡಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಅನುಭವಸ್ಥ ರಾದ ತಮ್ಮ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆತುರವಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ 'ಬುಭುಕ್ಷಿತಸ್ಯ ಕಿಂ ನಿಮಂತ್ರಣಾಗ್ರಹಃ' ಎಂಬಂತೆ ಅನುಕೂಲ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರತೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನನಗೆ ಅಭಿಮಾನಪೂರ್ವಕ ಇಂದು ಈ ಸದವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮತಃ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ನಾನು ಮಾಡತಕ್ಕ ವಿಜ್ಞಾಪನೆ ಯೊಂದಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ- ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಾದ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರತ್ರ ಲೇಖನ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಮತ್ತು ಆತನಿಂದ ಸುಧಾರಿತವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ಅನ್ಯಥಾ ಖ್ಯಾತಿಯಿಂದಲಾಗಿ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ನೊಂದುಕೊಂಡಿರುವೆವಾದರೂ ಅದರಿಂದ ಉದ್ರಿಕ್ತರಾಗಿ ಗುಲ್ಲೆಬ್ಬಿಸಿ ಶುಷ್ಕನಿಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುವುದು ಸರ್ವಥಾ ಆದರಣೀಯವಲ್ಲ. ಅಂತಹ ವಾಗ್ಯುದ್ಧಗಳಿಂದ ಯಾವ ಸತ್ಪರಿಣಾಮವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಇಷ್ಟರೊಳಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. 'ಮುಯ್ಯಿಗೆ ಮುಯ್ಯಿ' ಎಂಬ ಪ್ರತೀಕಾರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯೆ ಕುರುಡಾಗುವುದು. ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳೆರಡೂ ಕಲುಷಿತ ವಾಗುವುವು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈಗ ಮೊದಲು ನಡೆದಿರುವ 'ವಾದದ ಕೋಲಾಹಲ'ದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಅನುಕೂಲ ಪಕ್ಷ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪಕ್ಷ ಎಂಬೆರಡು ಪ್ರತಿವಿರೋಧಿ ಪಂಗಡಗಳೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಎಂಬ

ದ್ವೈಧೀಭಾವವು ವಿವಿಧ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದ ಪ್ರಸಾರಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕಾಳಗವು ಸರ್ವಥಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯವಲ್ಲ. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಮಾರಕ. ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಮೂಡು, ಪಡು ಎಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟಿನವರಿಗೂ 'ಮುದದಿಂದ ನಿನ್ನ ಕೊಂಡಾಡುವೆನು ಅನವರತ ಮದವೂರ ವಿಘ್ನೇಶ' ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಶ್ರೀಗಣ'ವನ್ನು ಕಲಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಹಿತವಾಗದು.

"ಕಾರಂತರು ಏನೇನು ಹೇಳಿರುವರೊ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಖಂಡಿಸಬೇಕು, ಅವರು ಮಾಡಿದುದಕ್ಕೆ ದ್ವಿಗುಣಿತವಾದ ಅಧಿಕ್ಷೇಪವನ್ನು ನಾವೂ ಮಾಡಬೇಕು, ಅವರು ಸತ್ಯದ್ರೋಹಿಗಳೆಂದು ಸಾರಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರು ಉಳಿದೀತು" ಎಂಬಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಅರ್ಥವಾದ ದಿಂದಲಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಅನಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಸನ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಅಪಾರ ವಾದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿನ ಹೇತುಪಿನಿಂದ ಮರೆಯುವುದು ಕೃತಘ್ನತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ವಿವಿಧ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹತ್ತುಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಅವರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಗೌರವಾರ್ಹವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಅಳೆಯಲಾಗದು. ಅವರು ಜ್ಞಾನವೃದ್ಧರಾಗಿರುವಂತೆಯೆ ವಯೋವೃದ್ಧರು, ನಮಗೆ ಹಿರಿಯರು. ಅವರು ಏನೇ ಹೇಳಲಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ತಿತಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಿ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಏನು ಪಾಠ ಕಲಿಯತಕ್ಕುದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡು ಕೃತಾರ್ಥರಾಗೋಣ. ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವಾಗದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆತು ಬಿಡೋಣ. 'ಯಾದೃಶೋ ಯಕ್ಷಸ್ತಾದೃಶೋ ಬಲಿಃ' ಎಂಬ ನ್ಯಾಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುವು ದಾದರೂ ಏನು? ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬನು ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃವಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವೊದಗಿದಂತಾಗುವುದೆ? ಅಥವಾ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕವಿಯಲ್ಲ' ಎಂಬ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕವಿ ಎಂಬುದು ಅನುಕ್ತಸಿದ್ಧವಾಗಬಲ್ಲುದೆ? 'ನೀನು ಹೇಳಿದ್ದು ತಪ್ಪು' ಎಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ 'ನೀನು ಹೇಳಿದ್ದು ತಪ್ಪು' ಅಥವಾ 'ನೀನೂ ಹೇಳಿದ್ದು ತಪ್ಪು' ಎಂಬ ಪ್ರತಿವಾದವು ನ್ಯಾಯವೂ ಅಲ್ಲ. ವಾದದಲ್ಲಿ ಇದು ಪರಾಜಯ ಸೂಚಕವಾದ ಒಂದು ನಿಗ್ರಹಸ್ಥಾನವೆಂದು ಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. 'ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ಸರಿ' ಎಂದು ರುಜುಪಡಿಸುವುದೇ ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾದ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಧರ್ಮ. ಸಾಧ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ ಗಳಿಲ್ಲದ ಬಲಹೀನನು ಅಂತಹ ಶುಷ್ಕನಿಗ್ರಹಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದರ್ಥ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿ ಎಂಬುದು ದೃಷ್ಟಪ್ರತ್ಯಯವೆಂದಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದದ ಪಕ್ಷಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ನ್ಯಾಯತಃ ಅರ್ಹತೆ ಇದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ; ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಈಗ ನಮಗಿರುವ ಆಧಾರವೇನು? ಕೇವಲ ಕರ್ಣಾಕರ್ಣಿಕೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಐತಿಹ್ಯಗಳು. 'ಇಲಿ ಹೋಗಿ ಹುಲಿಯಾಯಿತು' ಎನ್ನುವಂತಹ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದೆ? 'ನಾಸಾಧಿತಂ ಕರಣಂ' ಎಂಬ ನ್ಯಾಯ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಮಾಣಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಹೇತುವು ನ್ಯಾಯವಾದ ನಿಗಮನವನ್ನು ಹೊಂದಿಸ ಲಾರದು. ಅಥವಾ ಈ ಮೊದಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವರು ತರ್ಕಿಸಿರುವಂತೆ ರಾಮಾಯಣದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತುಳು ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ, ಹವೀಕರ ಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ, ನಮ್ಮೂರಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಿವೆ ಎಂಬಂತಹ 'ಕುಶಕಾಶಾವಲಂಬನ ನ್ಯಾಯ'ದಿಂದ ಸುಬ್ಬನ

ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆ? ನಾವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಊರಿನವರು, ಆತನಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕುಲ, ಜಾತಿ, ನೀತಿ ಒಂದನ್ನೂ ನಾವರಿಯೆವು. ಆತನು ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಆತನು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾವುವು ಎಂಬ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಆತನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧಾರಕನೆನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಬರೆದವನೆನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಆತನ ಸುಧಾರಣೆ ಏನು, ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಲಕ್ಷಣವೇನು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯಕವಿಕೃತವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಹಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆತನ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅವೊಂದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಕೃತಾತ್ಮರಾಗಿ ನಾವಿರುತ್ತಾ, ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದಕ್ಕೆ ಉದ್ರೇಕಗೊಳ್ಳು ವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆ? ಪ್ರಮಾದ ವಶದಿಂದ ನಾವೂ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿಲ್ಲವೆ? ಸುಬ್ಬ ನಲ್ಲಿರುವ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನದಿಂದ, ಸುಬ್ಬನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಸದ್ಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲೆ ನಾವು ಮಾಡಿರುವುದೇನು? ಆತನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮನಬಂದಂತೆ ತಿದ್ದಿಕೊಂಡು ಆತನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಸಿಮಾಡಿದೆವು. ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದ ಆತನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದೆವು. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಂಶವೃಕ್ಷವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸುಬ್ಬನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆವು. ಬದನೆಕಾಯನ್ನು ಪರಬ್ರಹ್ಮವೆಂಬ ಹಾಗೆ ವರ್ಣಿಸಿ ನಂಬುವವರೂ ನಂಬದಂತೆ ಮಾಡಿದೆವು. ನಮ್ಮದೇನೂ ದುರುದ್ದೇಶವಲ್ಲ, ಸುಬ್ಬನನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಅತಿ ಸಾಹಸವನ್ನೆ ಮಾಡಿದೆವು ಅಷ್ಟೆ. ಪರಿಣಾಮವೇನಾಯಿತು? 'ವೃದ್ಧಿಮಿಷ್ಟವತೋ ಮೂಲಮಪಿ ನಷ್ಟಂ' ಎಂಬಂತೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಮಾನಾತಿರೇಕದ ಫಲವಾಗಿ ಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರೇ ಅಳಿಯುವಂತಾಯಿತು. ಅಪ್ರತಿಭ ಪ್ರಮಾದಗಳು ನಮ್ಮಿಂದಲೂ ಸಂಘಟಿಸಿರುವಾಗ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದವು ಮಾತ್ರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಿದೆಯೆ? 'ಯಶ್ಚೋಭಯೋರ್ದೋಷೋ ನಾಸಾವೇಕಸ್ಯ ವಾಚ್ಯಃ' ಎಂಬ ನ್ಯಾಯವು ನಮಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? (ಇಬ್ಬರೂ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿರುವಾಗ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಮಾತ್ರ ದೂರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ) ಅಥವಾ- ನಮ್ಮ ಕ್ರಮಾಗತದ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಸ್ವತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಿ. ಇದು ಸರ್ವರಿಗೂ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಕ್ರಮದಂತೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಉಪೇಕ್ಷೆ, ಮೌಢ್ಯ, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ನಮ್ಮ ನೆರೆಯವನು ಅನ್ಯಾಯ ವಾಗಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಇಲ್ಲದ ಆಧಾರಗಳನ್ನೊಡ್ಡಿ ವಾದ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ನ್ಯಾಯವಾದ ಮೂಲಾಧಾರ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದು ಇದಿರೊಡ್ಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ಬರಿಯ ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದಲೂ, ಕೃತಕ ಆಧಾರ ಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಾದಿಯ ದಾವೆಯು ಅಕ್ರಮ, ಅನ್ಯಾಯ, ಮೋಸ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಕಲ್ಪಿತ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅಧಿವಕ್ತಾರರು (ವಕೀಲರು) ಬಲವಾಗಿಯೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಫಲಿತಾಂಶವೇನು? ನ್ಯಾಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ, ತೀರ್ಪಾಗುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಅವಗುಣಕ್ಕೆ! ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧ; ನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಅನುರೋಧ! ಯಾರದು ತಪ್ಪು? ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರದೆ? ವಾದಿಯದೆ? ಅಲ್ಲ, ನಮ್ಮದು. ಸತ್ಯವನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡಿದ ಅಪರಾಧವೂ ನಮ್ಮದು, ಸುಳ್ಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಮಾಡಿದವರೂ ನಾವೇ. ನೆರೆಯವನನ್ನು ಜರೆದು ಫಲವಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಸರಕಾರವನ್ನು ದೂರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಮುಂದೇನು ಮಾಡೋಣ? ಎಂದರೆ- ಇನ್ನಾದರೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಕ್ರಮಾಗತದ ಸ್ವತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ರುಜುಪಡಿಸಲಿಕ್ಕಿರುವ ಮೂಲಾಧಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದು ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಮೇಲ್ಮನವಿಯನ್ನು

ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವು ಸತ್ಯವಾದೀತು; ಅಸತ್ಯವು ಅಳಿದುಹೋದೀತು. ಇದುವೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾಗಿರುವ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಯಾಥಾರ್ಥ್ಯವೇನು? ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವೆಷ್ಟು? ಅವಕ್ಕೆ ಏನು ಪ್ರಮಾಣ? ಆತನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಆತನ ಕರ್ತೃತ್ವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೆ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಇಲ್ಲ. ''ಅತೃಣೇ ಪತಿತೋ ವಹ್ನಿಃ ಸ್ವಯಮೇವೋಪಶಾಮ್ಯತಿ'' ಎಂಬಂತೆ ಅದು ತಾನಾಗಿಯೇ ನಂದಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಂದ ಉಪಾಲಂಭನೆಗಳೆಲ್ಲ ಯಥಾಗತವಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತವೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರೂ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟಿನವರೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ''ಮುದದಿಂದ...'' ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಅಭಿಮಾನ ಮೂರ್ಛಿತರಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬ ಸದ್ಭಾವನೆಯಿಂದ ಸಹನಶೀಲರಾಗಿ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತ ರಾಗೋಣ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಯೋಗ್ಯತೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಯಿಂದಲೆ ಹುಡುಕೋಣ. ಪೂರ್ವಗ್ರಹವನ್ನು ತೊರೆದುಬಿಡೋಣ. ವಾದದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ವಲ್ಲದುದು ಶೋಧದಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪ್ರಮಾಣ ತರ್ಕದಿಂದ ಸಿದ್ಧವೂ ಅಸಾಧ್ಯ ವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮಾಣಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಅನುಮಾನವೆ ಕಲ್ಪನೆ. 'ಪ್ರಮಾಣವಂತ್ಯ ದೃಷ್ಟಾನಿ ಕಲ್ಪ್ಯಾನಿ ಸುಬಹೂನ್ಯಪಿ । ಅದೃಷ್ಟಶತಭಾಗೋಪಿ ನ ಕಲ್ಪ್ಯೋಹ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಕಃ' ಎಂಬ ನ್ಯಾಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಮಾಡುವ ಸಂಶೋಧನೆಗೂ ಹೂಡುವ ವಾದಕ್ಕೂ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವು ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಳಗ ನಡೆಯು ಬಾರದೆಂಬ ಸದ್ಭಾವನೆಯಿಂದ ಇಷ್ಟು ವಿಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನು ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃತ್ವಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೆಂದು ನಾನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಈ ದಾಖಲೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆಯ ಕಣಿಪುರದಲ್ಲಿದ್ದವನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನಪತ್ರಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತೇನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮದಊರ ಗಣಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ೧೭೭೭ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೂಡಪ್ಪ ಸೇವೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಉತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕಾರ್ಯಭಾಗ ಗಳಿಗೆ ನಿಯೋಜಿತರಾಗಿದ್ದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಗ್ರಾಮಗಳ ಜನರ ಹೆಸರಿರುವಂಥದು. ಈ ಸಾಲಿ ನಲ್ಲಿ 'ಕಣಿಪುರದಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಜನ ೧' ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿರಿ ಈ ಪಟ್ಟಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಓದಿಹೇಳುತ್ತೇನೆ. 'ಯದಾಸ್ತು-ಮದವೂರ ಶ್ರೀ ಮಹಾಗಣಪತಿ ದೇವರ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವಂಥ ಮೂಡಪ್ಪದ ಲೆಖ್ಖ- ಪ್ರಾಕು ದಾಖಲೆ ಪ್ರಕಾರ- ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದ ವೈಶಾಖ ಬ। ೪ಯು ಆದಿತ್ಯವಾರ ದಿವಸ ನಡೆವ ಬಗ್ಗೆ ಬರದ ಲೆಖ್ಖದ ನಕಲು' ಎಂಬ ಶಿರೋಲೇಖನದ ಮುಂದೆ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವಿಧ ವಿನಿಯೋಗ ಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಅಕ್ಕಿ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ, ಚಿನ್ನ ಬೆಳ್ಳಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿವರವಾದ ಮೇಲೆ ಕುಂಬಳೆ, ಅಂಗಡಿಮೊಗರು, ಮೊಗ್ರಾಲು, ಮಧೂರು ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಮಾಗಣೆಗಳಿಂದ ಉಚಿತಸೇವೆಗಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿರುವ ನೂರಾರು ಜನ ಭಕ್ತವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಿಕ ಜಾತಿ ಯವರ ಹೆಸರಿನ ಪಟ್ಟಿಯ ಶಿರೋಲೇಖನವು ಹೀಗಿದೆ- 'ಸ್ಥಾನಿಕರು ಮೇಲಾಗ್ರಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುವ

ಬಗ್ಗೆ, ಅಪ್ಪಕಜ್ಜಾಯದ ಅಕ್ಕಿ ಕುಟ್ಟುವ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮರ ಎಂಜಲು ತೆಗೆಯುವ ಬಗ್ಗೆ ಬಂಟರಿಗೆ ಇಕ್ಕುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಹ...' ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇದರಿಂದ ಆತನು ಕಣಿಪುರದಲ್ಲಿದ್ದವನೆಂದೂ, ಮದವೂರು ವಿಘ್ನೇಶನ ಭಕ್ತರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಡಪ್ಪ ಸೇವೆಯು ನಡೆದ ಆ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದ ವೈಶಾಖ ಬ| ೪ಯು ಆದಿತ್ಯವಾರ ಎಂಬುದು ದಿ| ಸ್ವಾಮಿಕಣ್ಣು ಪಿಳ್ಳೆಯವರ Indian Ephemeris ಪ್ರಕಾರ ತಾ. ೧೪-೫-೧೭೯೭ಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆತನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯವಾದ ಆಧಾರವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಮದವೂರು ವಿಘ್ನೇಶನಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಭಕ್ತಿ ಇದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಆಧಾರವಿದೆ. ಆ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿಷೇಕಕ್ಕಾಗಿರುವ ತಾಮ್ರದ ಜಲದ್ರೋಣಿಯ ಮೇಲೆ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಣಿಕೆ' ಎಂದು ಕೆತ್ತಿದ ಅಕ್ಷರಗಳಿರುವುದನ್ನು ಈಗಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಈ ಎರಡನೆ ಆಧಾರ ಪತ್ರವು ೧೮೨೭ನೆ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಲ ತಾಲೂಕು ಮುನ್ಸಿಫ ಕಚೇರಿಯಿಂದ ಕೊಡಲಾಗಿದ್ದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಮನೆ ಒತ್ತಲಿನ ಕುರಿತಾದ ವ್ಯವಹರಣೆಯ ತೀರ್ಪಿನ ಮೂಲಪ್ರತಿಯಾಗಿದೆ. ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಓದಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. "ಸಂ ೧೮೩೬ನೆ ಇಸವಿ ನಂಬ್ರ ೬೬೧- ಕನಡಾ ಜಿಲ್ಲಾ ಅದಾಲತ್ತ ಇಲಾಖೆ ಬೇಕಲ ತಾಲೂಕು ಮುನಶೀಫ ಕಚೇರಿಯಿಂದ- ವಾದಿ ಬೇಕಲ ತಾಲೋಕು ಕಾಸರಗೋಡು ಮಾಗಣೆ ಕೂಡ್ಲ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಪಾಡಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಶ್ಯಾನುಭೋಗನ ಮಗ ಲಿಂಗಪ್ಪ- ವಕೀಲ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ- ಪ್ರತಿವಾದಿರು ಸದ್ರಿ ತಾಲೋಕು ಕುಂಬಳೆ ಮಾಗಣೆ ತಲಕದ ಗ್ರಾಮದ ಕಣಿಪುರ ಪೇಟೆಯಲ್ಲು ಇರುವ ಮಾನುದಾಸನ ತಮ್ಮ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಣ್ಣ ೧. ಪೂವಯ್ಯನ ಗೌಡಿ ಪೊಕ್ಕು ಯಾನೆ ವೆಂಕು ಹೆಂಗ್ಸು ೧."

"ವಾದಿ ಕೈಫೇತಿನಲ್ಲು ಜಾಹೀರು ಮಾಡಿದ್ದು ಏನೆಂದ್ರೆ- ಒಂದನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಯು ಈತನ ಬಾಬ್ತು ಸದ್ರಿ ಗ್ರಾಮದ ಪಟ್ಟೆಯಲ್ಲು ಇರುವ ೧||| ಬೇರೇಜಿನ ಒತ್ತಲು ಒಂದನ್ನು ಗ. ೧೦ಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾರುವಾರ ಮಾಡಿ ವ್ಯಯ ಸಂ|ದ ಕಾರ್ತಿಕ ಬ| ೭ರಲ್ಲು ಬರಕೊಟ್ಟ ದಸ್ತೈವಜು ಪ್ರಕಾರ ಸದ್ರಿ ಒತ್ತಲು ವಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರೆ ಎರಡನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಳು ಒಂದನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿ ಕೂಮುಕ್ಕಿನಿಂದ ಹರಕತ್ತು ಮಾಡಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ ಇರುವುದರಿಂದ... ಎರಡನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಳ ಜವಾಬಿನಲ್ಲು- ಕುಂಪನಿ ಅಮಲು ಆದ ಲಾಗಾಯಿತು ಈಗ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷದಾರಭ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾ...ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ಸಹ ಸದ್ರಿ ಒತ್ತಲಲ್ಲು ಇದ್ದು... ಅನುಭವಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದೆ. ಈ ಒಂದನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಯು ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗಿ ಕೊಡಗು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ... ಸದ್ರಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗಳ ೧ ಪಾಟಾಳಿ ಮಾಧವ ೧ (ಸಾಕ್ಷಿ) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಳು ಒಂದನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿ ಅಣ್ಣನ ಮಗ ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ಎಂಬವ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವಳು. ಆದ್ರಿಂದ ಈ ಎರಡನೆ ಪ್ರತಿವಾದಿಳಿಗೆ ಆ ಒತ್ತಲಲ್ಲಿ ಏನೂ ಬಾಧ್ಯಸ್ತಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ... ಆ ಒತ್ತಲಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗಾರೂ ಹಕ್ಕು ವಗ್ಯೆರೆ ಜನರು ಕಚೇರಿ ಮಜ್ಕೂರಿಗೆ ಅರ್ಜಿ ಜಾಹೀರು ಮಾಡುವಂತೆ ಮೂವತ್ತು ದಿವಸದ ವಾಯಿದೆಯಿಂದ ಕೊಟ್ಟ ಇಸ್ತಿಯಾರು ವಾಯಿದೆ ಮೀರಿದಾಗ್ಯೂ ಯಾರೂ ಜಾಹೀರು ಮಾಡಿದ್ದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ... ತಾರೀಕು ೧೩ನೆ ಆಗೋಸ್ತು ಸಂ. ೧೮೨೭ನೆ ಇಸವಿ-ರುಜು ಕೃಷ್ಣ ಮೂತ್ತಲ್ಲು- ಮುನಶಿಫ ಬೇಕಲ".

ಈ ಕೋರ್ಟು ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಸುಮಾರು ೧೮೧೦ನೆ ಇಸವಿಯ ಅನಂತರ ಕೊಡಗು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದನು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೊಡಗು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಾಗಿ ಯಥಾಸಾಧ್ಯ ನಾನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಆತನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಓಲೆ ಮತ್ತು ಕಾಗದದ ಪ್ರತಿಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಆ ಪ್ರತಿಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಶುದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಆತನು ತುಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸಹ ಅಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿವೆ. ಇದೊಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯು ನೀವೀಗ ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ತಾ. ೫-೮-೧೮೮೪ರಲ್ಲಿ ಕೊಡಗು ಶ್ರೀಧರ ಭಟ್ಟ ಎಂಬವರಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆಯಷ್ಟೆ; ಅವರ ಸ್ವಹಸ್ತಾಕ್ಷರ ಸಹಿ ಸಮೇತ ಇದೆಯಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನದಾಗಿರುವ ತುಳು ಕೀರ್ತನೆಯೊಂದನ್ನು ಓದಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ-

ನಾಣೆಂಕ್ ಗತಿಏರ್ ಪಣ್‌ಲೆ ರಂಗಯ್ಯ ।
ಕಾಣಿಕೆ ಈರೆಗ್ ಎನವುನಸಯ್ಯ ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ಕ್ಷೋಣಿಟೆಂಕ್ ಸಹಾಯಾಪರಿದ್ದಿ ।
ಜಾಣತನೊಂಟು ನಡಪಿಂಚಿ ಯೋಗ್ಯೆ ಇದ್ದಿ ।
ಪ್ರಾಣರಕ್ಷೆಗ್ ಧನಧಾನ್ಯೊಲ ಸೂವರಿದ್ದಿ ॥ ೧ ॥

ಜಲಜ ಸಂಭವಗೇನ್ ಜಾನೆ ಮಾಂತ್‌ತೆನೆ ।
ಭಲವೊಂತ ಬರಹೊನ್ ವೊಯಿತ್ ಬರೆಯೆನೊ ।
ಫಲೊ ಇದ್ಯಾಂತೆನಣಮ್ಮೆ ಜಾಯೆ ಪುಟ್ಟೊಯೆನೊ ।
ಗೆಲವೊಂಟ್ ಹರಿ ಎನಣೇಪೊ ರಕ್ಷಿಪೆನೊ ॥ ೨ ॥

ಧನ್ಯೊಂತ ಗರುಡನ್ನ ಮೇಲ್‌ಟ್ ಗಮನೊ ।
ಪುಣ್ಯೊಂತ ವಾಸುಕಿ ಹೃದಯೊಂಟು ಶಯನೊ ।
ಮಾನ್ಯೊಂತ ದಾಸೆರೆ ವಚನೊಂಟ್ ಗಾನೊ ।
ಕಣ್ಣ್ ಪುರೊಂತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಧ್ಯಾನೊ ॥ ೩ ॥

(ಈ ಪದ್ಯವು ಶಿವಳ್ಳಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನಿಕ ಜಾತಿಯವರು ಆಡುವ ತುಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಶೂದ್ರಾದಿಗಳ ತುಳು ಭಾಷೆಗೂ, ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.)

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದರ ಯಥಾವದ್ಭಾಷಾಂತರವು ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನಾರೆನಗೆ ಗತಿ । ಹೇಳಿ ರಂಗಯ್ಯ ।
ಎನ್ನ ಮನಸೆ ಕಾಣ । ಕೆಯು ನಿಮಗಯ್ಯ ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ಕ್ಷೋಣಿಯೊಳೆನಗೆ ಸ । ಹಾಯ ಮಾಡುವರಿಲ್ಲ ।
ಜಾಣತನದಿ ನಡೆ । ಸುವ ಯೋಗ್ಯನಿಲ್ಲ ।
ಪ್ರಾಣರಕ್ಷೆಗೆ ಧನ । ಧಾನ್ಯ ಕಾಂಬುದಕಿಲ್ಲ ॥ ೧ ॥

ಜಲಜಸಂಭವನಿಗಾ । ನೇನ ಮಾಡಿದೆನೊ ।
ಭಲವುಳ್ಳ ಬರಹವ । ನೆಳೆದು ಬರೆದನೊ ।
ಫಲವಿಲ್ಲದೇಕೆನ್ನ । ತಂದೆ ಪಡೆದನೊ ।
ಗೆಲವಿಂದ ಹರಿ ಎನ್ನ । ನೆಂದು ರಕ್ಷಿಪನೊ ॥ ೨ ॥

ಧನ್ಯನಾಗಿಹ ಗರು । ಡನ ಮೇಲೆ ಗಮನ ।
ಪುಣ್ಯಾತ್ಮ ವಾಸುಕಿ । ಹೃದಯದಿ ಶಯನ ।

ಮಾನ್ಯ ದಾಸರ ವಚ । ನಗಳಲ್ಲಿ ಗಾನ ।
ಕಣ್ವಪುರದ ಶ್ರೀ । ಕೃಷ್ಣನ ಧ್ಯಾನ // ೩ //

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ೧೯೦೫ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಕಳದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆ ಸಮಯ ಭಿಕ್ಷುಕನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ತಾನು ಕೇಳಿರುವೆನೆಂದು ಕೀ। ಶೇ। ಬಡಕಬೈಲು ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ತಾವು ೧೯೩೫ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ಕಿಟ್ಟರಾಜಿ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೀವೂ ನೋಡಿರಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜಾತಿನೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಪ್ರಮಾಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲಾವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಸದ್ಯಃ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಲಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ಎರಡು ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು (ಮೂಡಪ್ಪ ಸೇವೆಯ ಪಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕೋರ್ಟು ತೀರ್ಮಾನ) ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಕೂಡ್ಲು ಈಶ್ವರ ಶ್ಯಾನಭೋಗರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ಅಭಿನಂದನೆಯು ಸಲಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇದೀಗ ನಿಮಗೆ ತೋರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪಡಿಯಚ್ಚು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹಿತ್ತಲಿನದು. ಇದರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಕಟ್ಟಡದ ಅವಶೇಷಗಳು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಹುಟ್ಟಿದ ಮನೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿತ್ತಲು ಇಂದೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹಿತ್ತಲೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರವೂ ಅದು ಆತನ ವಂಶಸ್ಥರ ಸ್ವಾಧೀನದಲ್ಲೇ ಇರುವುದೆಂಬುದೂ ತಾವೆಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿರಬಹುದಾದ ವಿಷಯ.

ಇನ್ನು ಆತನು ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾದ ಆಧಾರವೇನಿದೆ ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ನೈಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತ್ವವಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನವೆಂಬುದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ 'ಪಂಚವಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೊರತು ನಮ್ಮ ಇತರ ರಾಮಾಯಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ; ಇದು ತಮಗೂ ತಿಳಿದಿರಬಹುದು. ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೂ, ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೂ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಸುಬ್ಬನು ಕಥಕಳಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಆತನ ಕುರಿತಾದ ಎಲ್ಲ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಸಮಾನಯಮದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಅವೆರಡನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಕುತೂಹಲವಾಗಿ ಕೇರಳ ಕಲಾಮಂಡಲದ ತಜ್ಞರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಮಹಾಕವಿ ವಳ್ಳತ್ತೋಳ್ ಇವರ ಚಿರಂಜೀವಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಬಾಲನ್ ಕುರೂಪ್, ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದನ್ ಕುರೂಪ್ ಈ ಮಿತ್ರರ ಉದಾರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಯಥಾಮತಿ ಪರಿಶೀಲನೆಮಾಡಿ ಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾದ ಐತಿಹ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆನು. ಅನಂತರ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ರಾಮನಾಟ (ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣ) ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾದ್ಯಂತ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕಥಾಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಸಂಧಿ ವಿಭಾಗ, ಛಂದ ಬಂಧ, ರಾಗ, ತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಸರ್ವಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಮನಾಟವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಯಿತು. ಅದರ

ಎಷ್ಟೋ ಪದ್ಯಗಳು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಆತನು ಕಥಕಳಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ರಾಮನಾಟವನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿದವನೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಥಕಳಿಯ ಆದರ್ಶದಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಗಾನ ನರ್ತನ ಆಹಾರ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನಾಚಾರ್ಯನೆಂಬ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಿರುದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಎಂಬ ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದಿಂದಲೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ಚುಟ್ಟಿ ವೇಷ ಅಥವಾ ರಾಕ್ಷಸರ ವೇಷ) ಹನುಮಂತನ ವೇಷ, ಶೂರ್ಪಣಖಿ ವೇಷ, ಕಟ್ಟು ವೇಷ ಮೊದಲಾದುವು ಕಥಕಳಿಯವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಕುಣಿತ, ಪ್ರವೇಶ, ನಿಷ್ಕ್ರಾಮ, ನಿಲುವು, ನೋಟ, ಹಸ್ತಚಾರಿ, ಕೇಶಭಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಕಥಕಳಿಯ ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೋಲಿಕೆಯುಳ್ಳುವು. ಚೆಂಡೆ, ಜಾಗಟೆಗಳೂ ಅಲ್ಲಿಂದಲೆ ಬಂದುವು. ನಾವು 'ತೆರೆಪರ್‌ಪಾಟ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಥಾಪ್ರಾರಂಭದ ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶಕ್ರಮ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ 'ತಿರಪುರಪ್ಪಾಟ್' ಎಂದೇ ಹೆಸರು. ವೇಷಗಳು ತೆರೆ (ಪರದೆ) ಯೊಳಗಿಂದ ರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ನೃತ್ತಕ್ರಮ ಎಂಬರ್ಥದ ಈ ಹೆಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ 'ಕೇಶವರತ್ತಟ್ಟಿ' (ಕೇಶಭಾರ + ತಟ್ಟಿ) ಎಂದೇ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರ. ಹೀಗೆ ಒಂದೆರಡಲ್ಲ, ಅನೇಕ ವಿಧದ ಪ್ರಯೋಗಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು. ಈ ಯಥಾರ್ಥ ವನ್ನೆ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಪುರುಷನೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯು ಪ್ರರೂಢವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದುವೆ ಕಾರಣ. ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬನು ಮಾಡಿದ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕುರಿತು ನನ್ನ ಅಲ್ಪಮತಿಗೆ ತೋರಿದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಆತನು ರಾಮಾಯಣ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾರೂಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿರುವ 'ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ತಾಳರಾಗ ವಿಧದಿಂ ರಾಮಾಯಣಂ ಪೇಳ್ವುದ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವು ಮಹತ್ವವುಳ್ಳುದು. ಆ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳಾವುವು, ತಾಳ ರಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದರೇನು, ಗಾನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆತನು ಮಾಡಿದ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಏನು, ಆತನ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗಿತ್ತು, ಉತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಹೊಸ ಕೃಷಿಯಾಯಿತು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟು ಪೂರ್ವೋತ್ತರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿ ಸಿದುದಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಪ್ತವಾದ ವಿಷಯವಾಗ ಬಲ್ಲುದು. ಪ್ರಕೃತ ಒಂದೇ ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿಯ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯತಿ ಮತ್ತು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ಮಹಾರಾಜ (ವಂಚಿಧರಾವರ) ಇವರಂತೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು. ಅವನ ಹೆಸರು ಅಳಿಯದು. ಇದೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರಾಮಾಯಣಾರಂಭದ ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾರ್ವತೀ ನಂದನ' ಎಂಬ ಪದವು ಸ್ಪಷ್ಟನೆಯಾಗಿರಬಹುದೆ? ಎಂಬಂತಹ ಶಂಕೆ ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಈಗ

ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಈ ಹಳೆಯ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಸಮಾಧಾನ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಈ ಪಾರ್ವತೀ ನಂದನಂ' ಎಂದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೀಗ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಮಲೆಯಾಳ 'ರಾಮನಾಟ' ಮತ್ತು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯನಂತರಾನುಕ್ರಮ ದಲ್ಲಿ ಓದಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ :

ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ರಾಮಾಯಣವು ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರಂ, ವಿಚ್ಛಿನ್ನಾಭಿ ಷೇಕಂ, ಖರವಧಂ, ವಾಲಿವಧಂ, ತೋರಣಯುದ್ಧಂ, ಸೇತುಬಂಧಂ, ಯುದ್ಧಂ ಎಂಬ ಎಂಟು ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣವೂ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿ- ವಾಲಿಸಂಹಾರ, ಚೂಡಾಮಣಿ, ಸೇತುಬಂಧ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ಕುಂಭಕರ್ಣಾದಿ ಕಾಳಗ ಎಂಬ ಎಂಟು ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಉಡುಪಿ ಪ್ರೆಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೆ ಅಚ್ಚಾಗಿರುವ ಕಣ್ವಪುರ ಕೃಷ್ಣನ ಅಂಕಿತವೂ ಇರುವ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ- ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಏಕೆ ಹೆಸರೆತ್ತದೆ ಬಿಟ್ಟರೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೂಚನೆ : ಕೆಳಗೆ ಉದಾಹರಿಸುವ ಮಲೆಯಾಳ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯಾ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚರಣಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದನ್ನೇ ತುಲನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಿರಿ-

ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿಯ ಕಥಾರಂಭದ ಮೊದಲ ಪದ್ಯ. ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದೆ ದುಃಖದಿಂದಿದ್ದ ದಶರಥನಿಗೆ ವಸಿಷ್ಠ ಮುನಿಯು ಯಜ್ಞವನ್ನು ಮಾಡೆಂದು ಉಪದೇಶಿಸುವುದು.

ಝಂಪ

ಮುನಿವರತ । ಪೋನಿಧೇ । ಮಹಿತಚರಿ । ತ // ಪಲ್ಲ //

ಸರಸಿಜ ಭ । ವಾತ್ಮ ಜ । ಮದ್ಗುರೋ । ಸಾದರಂ ।
ವಿರವಿಲಡಿ । ಯನುಡ । ವಾಕ್ಕುಗಳ್ । ನೀ ಕೇಳ್ಕ // ೧ //

ವದ ಮಮ ಮ । ಹೀಪತೇ । ನಿನ್ನ ನೋ । ರಥಮಯೇ ।
ತ್ರಿದಶವರ । ಸಮವೀರ್ಯ । ದಶರಥ ಮ । ಹಾತ್ಮನ್ // ೨ //

ಪುತ್ರರಿ । ಲ್ಲಾಯ್ಕಯಾ । ಲತ್ತಲ್ ಮಮ । ಮಾನಸೇ ।
ಎತ್ರನ್ನ । ರಿಂಞಿ ಞಾ । ನೋರ್ತನೀ । ವಣ್ಣಂ // ೩ //

ಅಶ್ವಮೇ । ಧಂಕೊಂಡು । ದೇವರ್ಕ । ಳೆ ಇನಿಞಾನ್ ।
ನಿಶ್ಚಯಂ । ಪ್ರೀತರಾಯ್ । ಚೆಯ್ಬಿ ಡೆಣ । ಮಲ್ಲೊ // ೪ //

ಕರುದಿನೇನ್ । ಕಾರ್ಯಮಿದಿ । ಧರಣಿಪತಿ । ಖಾಮಣೇ ।
ವಿರವಿನೊಡು । ಕೊಪ್ಪುಕಳುಂ । ಕೂಡಿಡುಕ । ವೀರ // ೫ //

ಮುಂಚತುರ । ಗಂ ಪ್ರಭೋ । ದೀಕ್ಷಿಕ್ಕು । ಸತ್ವರಂ ।
ಚಂಚಲಾ । ಕ್ಷಿಕಳೋಡು । ಕೂಡೆ ಅಧು । ನಾ // ೬ //

ಝಂಪೆತಾಳ

ವರಮುನೀ । ಶ್ವರದೇವ । ಪರಮುಗುರು । ವೇ... ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ಪರಮೇಷ್ಠಿ । ಯಕುವರ । ಎನ್ನರ । ಕ್ಷಿಸುತಂದೆ ।
ಕರವ ಮುಗಿ । ಯುವೆನೆನ್ನ । ಮಾತನೀ । ಕೇಳು ॥ ೧ ॥

ಹೇಳೆನ್ನ । ಭೂಪಾಲ । ನಿನ್ನ ಮನ । ದಿರವಸುರ ।
ಪಾಲನಿಗೆ । ಸಮಧೀರ । ಮೂಲೋಕ । ತಿಲಕ ॥ ೨ ॥

ಮಕ್ಕಳಿ । ಲ್ಲದರಿಂದ । ಮಾನಸದೊ । ಳಿಂದುನಾ ।
ಕಕ್ಕುಲಿತೆ । ಗೊಳುತಬಲು । ದುಃಖಿಸುವೆ । ನಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

ಅಶ್ವಮೇ । ಧವ ರಚಿಸಿ । ಅಮರಕುಲ । ಗಳಿಗೆಲ್ಲ ।
ಆಶ್ಚರ್ಯ । ಮಾಡಿದರೆ । ಆಗದೇ । ನಯ್ಯ ॥ ೪ ॥

ಅರಿತೆನಿ । ನ್ನಯ ಪರಿಯ । ಧರಣಿಪಾ । ಲಾಗ್ರಣಿಯೆ ।
ತರಿಸುಬೇ । ಕಾದುದನು । ಮಾಡುಯ । ಜ್ಞವನು ॥ ೫ ॥

ತುರಗವಂ । ಬಿಡುನೃಪತಿ । ದೀಕ್ಷೆಯನು । ಆಚರಿಸು ।
ಹರಿಣಾಕ್ಷಿ । ಯರು ಯುಕ್ತ । ನಾಗಿ ತೊಡ । ಗಯ್ಯ ॥ ೬ ॥

ಸಾವೇರಿ-ಚೆಂಬಡ- (ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ 'ಝೋಂಪಪ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ ರಾಮನಾಟದಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳ ಆದಿತಾಳ ಎರಡಕ್ಕೂ 'ಚೆಂಬಡ' ಎಂಬೊಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ).

ಭೂಪಾಲಮಣೇ । ಕೇಟ್ಟಿಡುಕ ನೀ । ದೇವಮುನಿ ಚೊ । ಲ್ವದು ಞಾನ್ ಚೊಲ್ವನ್ ।
ಸೂರ್ಯಾನ್ವಯಮದಿ । ಲುಳನುಂ ದಶರಥನ್ । ಧರಣಿಯೆ ರಕ್ಷಿ ।
ಚ್ಚಾಳುಂಕಾಲಂ ॥ ೧ ॥
ಸುತರಿಲ್ಲಾ ಞಾಲ್ । ವೈಭಾಂಡಕ ಮುನಿ । ಸುತಕಾಮೇಷ್ಟಿ ।
ಚೆಯ್ದಿಡು ಮೆನ್ನಾನ್ ।
ಸುತರುಂಡಾಕುಂ । ಎನ್ನರುಳಿ ಮುನಿ । ಅದಿನಾಲವನೆ । ವರುತ್ತೀಡೇಣಂ ॥ ೨ ॥

ಸಾವೇರಿ-ಏಕತಾಳ :

ಭೂಪಾಲಾಗ್ರಣಿ । ಕೇಳಿದೆಯಾ ನೀ । ದೇವಮುನಿಯುತಾ । ಪೇಳಿದ ಹದನಂ ।
ಸೂರ್ಯಾನ್ವಯದೊಳು । ಜನಿಸಿದ ದಶರಥ । ಧಾರಿಣಿ ಪಾಲಿಸು ।
ವಾ ಸಮಯದೊಳಂ ॥ ೧ ॥
ಸುತ ಹೀನರು ವಿ । ಭಾಂಡಕ ಮುನಿಯ । ಸುತನಿಂ ಮಖವನು । ಮಾಡಿದರಿಂದಂ ।
ಸುತರಾಗುವರೆದ । ರಿಂದಾತನನೀ । ಜತನದಿ ಕರೆಸೆನ । ಲವನಿಂತೆಂದಂ ॥ ೨ ॥

ವೃತ್ತ :

ಏವಂ ಪರಂಞು ನಡಕೊಂಡು ಭುಜಂಗ ಶಾಯೀ ।
ಮೋದಂ ಲಭಿಚ್ಚು ವಿಬುಧಾ ನಿತರಾಂ ಹೃದಂತೇ ।
ವೈಭಾಂಡಕಸ್ತದನು ಪಂಕ್ತಿರಥಂ ನರೇಂದ್ರಂ ।
ವೇಗೇನ ಪುಕ್ಕು ಕುತುಕತ್ತೊಡುವಾಚ ವಾಚಂ ॥

ವೃತ್ತ :

ಇಂತಿಂದ್ರಾದ್ಯರಿಗೆಂದು ಶೇಷಶಯನಂ ಪಕ್ಷೀಂದ್ರನನ್ನೇರುತ ।
ಸಂತೋಷಾಧಿಕನಾಗಿ ಬಂದು ನಿಲಲುಂ ಸದ್ಯಾಗಸಾಮೀಪ್ಯದಿ ।
ಕಾಂತಾವರ್ಗವ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಮಖಿವಂ ಮಾಡುತ್ತ ಭೂಪಾಲಕಂ ।
ನಿಂತಾ ಮಾತ್ರದಿ ಋಷ್ಯಶೃಂಗಮುನಿಪಂ ಪೇಳ್ದಂ ಸುಮಾಂಗಲ್ಯದಿ ॥

ಮೋಹನ-ಚೆಂಬಡ :

ನೃಪತೇಮ । ಹಾಭಾಗ । ದಶರಥ । ನೃಪತೇ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥
ಪುತ್ರಕಾ । ಮೇಷ್ಟಿ, ಚೆ । ಯ್ದುಕೊಂಡಿ । ದಾನೀಂ ।
ಅತ್ರನಿ । ನ್ಮನೋರಥಂ । ಸಾಧಿಕ್ಕು । ಮಲ್ಲೊ ॥
ಪುತ್ರರ್ ನಾ । ಲು ಪೇರುಂಡಾ । ಮಿನಿನಿನ । ಕ್ಕುಡನೆ ।
ಚಿತ್ತಷೀ । ದಯೆನ್ನಿಯೆ । ಸ್ವೈರವಾಯ್ । ಬಾಳಾಂ ॥ ೧ ॥

ಬಿಬಾಸು - ಏಕತಾಳ :

ನೃಪತೇಮ । ಹಾಭಾಗ । ದಶರಥ । ನೃಪತೇ ॥ ಪಲ್ಲ ॥
ಪುತ್ರ ಕಾ । ಮೇಷ್ಟಿಯ । ನೀನು ಮಾ । ಡಿದರಿಂದ ।
ಇತ್ತ ನಿ । ನ್ನಯ ಮನೋ । ರಥ ಸಿದ್ಧಿ । ಸೀತು ।
ಪುತ್ರರು । ನಾಲ್ವರು । ದಿಸುವರು । ಲಾಲಿಸು ।
ಚಿತ್ತಚಂ । ಚಲ ಬಿಟ್ಟು । ಸುಖವಾಗಿ । ಬಾಳು ॥ ೧ ॥

-ದಶರಥನು ಮಡದಿಯರಿಗೆ ಪಾಯಸವನ್ನು ಕೊಡುವುದು :

ಭೈರವಿ-ಚೆಂಬಡ :

ಫುಲ್ಲಲೋಚ । ನ ಮಾರ್ವಾಲೇ । ವಲ್ಲಭೆ ಕೌ । ಸಲ್ಯೆ ।
ಕಲ್ಯಾಣ ಪಾ । ಯಸಮಿದು । ಪುತ್ರಾರ್ಥಂ ಗ್ರ । ಹಿಕ್ಕು ॥ ೧ ॥

ಪುತ್ರರುಂಡಾ । ವಾನಾಯಿದು । ಸುಮುಖಿ ಸೌ । ಮಿತ್ರೆ ।
ಚಿತ್ರತರಂ । ಪಾಯಸಂಗ್ರ । ಹಿಕ್ಕು ನೀಯುಂ । ಬಾಲೆ ॥ ೨ ॥

ಪೃಥ್ವೀಪಾಲ । ಶಿರೋಮಣೇ । ಕೃತ್ತಾರಾದೆ । ಕಾಂತ ।
ಚಿತ್ತದಯಿತ । ಹಸ್ತೇ ಮಮ । ತನ್ನಿಡುಕ । ವೀರ ॥ ೩ ॥

ಕಾಂಭೋಜಿ-ಏಕತಾಳ :

ಫುಲ್ಲಲೋಚ । ನೆ ಕೌಸಲ್ಯೆ । ಮೆಲ್ಲನವ । ಧರಿಸೆ ।
ಕಲ್ಯಾಣ ಪಾ । ಯಸಮಿದು । ನಲ್ಲೆ ಪರಿ । ಗ್ರಹಿಸೆ ॥ ೧ ॥

ಪುತ್ರರುದಿ । ಸುವರಿಂದು ಸೌ । ಮಿತ್ರೆ ಬಾರೆ । ಬೇಗ ।
ಚಿತ್ರಪಾಯ । ಸವ ಕೊಳ್ಳೆ । ಪುತ್ರಾರ್ಥಿ ನೀ । ನೀಗ ॥ ೨ ॥

ಪೃಥ್ವಿಪಾಲ । ಶಿರೋಮಣಿಯೆ । ಚಿತ್ತಜಸ್ವ । ರೂಪ ।
ಉತ್ತಮಾಂಶ । ವನ್ನು ಕೊಡಿಸೊ । ಮಿತ್ರವಂಶ । ದೀಪ ॥ ೩ ॥

ಶ್ರೀ ರಾಮ ಜನನ :

ವೃತ್ತ :

ಭಕ್ತನ್ ಪಂಕ್ತಿರಥನ್ನು ಚಿತ್ತ ಕುತುಕಂ ಲೋಕೈಕ ರಕ್ಷಾರ್ಥಮಾಯ್-
ಚಿತ್ರಂ ವನ್ನು ಜನಿಚ್ಚು ಕೋಸಲ ಮಹಾರಾಜಾತ್ಮ ಜಾಯಾಂ ಹರಿಃ ॥

ವೃತ್ತ :

ದೇಶಾಧೀಶ್ವರನಾದ ಪಂಕ್ತಿರಥನಿಂ ಕೌಸಲ್ಯ ಗರ್ಭಾಬ್ಧಿಯೊಳ್ ।
ಶ್ರೀ ಸರ್ವೇಶ್ವರ ಮೋದದಿಂದುದಿಸಿದಂ ಲೋಕೈಕ ರಕ್ಷಾಮಣಿ ॥

ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ದಶರಥ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರ ಸಂವಾದ :

ಚೆಂಬಡ :

ಮಾಮುನಿ । ಮಾರ್ಮುಡಿ । ಮಂಡನ । -ಜಯ ।
ಕುಶಿಕಾ । ನಂದಕರ । ಕೌಶಿಕಮು । ನೇ ॥ ೧ ॥

ಸಾಕೇತ । ಭೂಮಿ ನಿಂಡೆ । ಪಾದಸಂ । ಗಾಲಿನ್ನು ।
ಸಕಲಾಘ । ಹೀನಮಾಯಿ । ವನ್ನುವ । ಲ್ಲೊ ॥ ೨ ॥

ಮುನ್ನಮಯ್ । ನೀನರದೇವ । ನೀನಲ್ಲೊ ಮು । ನೇ ।
ಪಿನ್ನೆ ತ । ಪಸ್ಸುಕೊಂಡು । ಋಷಿಯಾ । ಯಿ ॥ ೩ ॥

ಅರುಹೀಡ । ಣಂ ನಿಂಡೆ । ಯಭಿಲಾಷ । ಮೆನ್ನಾಲ್ ।
ತರುವಲ್ಐ । ರಂಞು ಸಕು । ತುಕಮಿ । ಪ್ಪೊಳ್ ॥ ೪ ॥

ಏಕತಾಳ :

ಋಷಿತಿಲ । ಕಾಗ್ರಣಿ । ವಂದನಂ । -ಜಯ ।
ಕುಶಿಕನಂ । ದನವರ । ಕೌಶಿಕಮು । ನಿ ॥ ೧ ॥

ಸಾಕೇತ । ಪುರನಿನ್ನ । ಪಾದ ಸಂಗ । ದಿ ।
ಸಕಲರ । ಘವ ಪರಿ । ಹರಿಸಿತ । ಲ್ಲ ॥ ೨ ॥

ಪೂರ್ವಜನ್ಮ । ದಿ ನೀ ನರ । ದೇವನ । ಲ್ಲೋ ।
ಸರ್ವೇಶ್ವ । ರನ ಭಜಿಸಿ । ಋಷಿಯಾ । ದೆ ॥ ೩ ॥

ಅರುಹಿಸು । ನಿನ್ನ ಮನ । ದಭಿಲಾಷೆಯ । ನು ।
ತರಿಸಿಕೊ । ಡುವೆನಯ್ಯ । ಹರುಷದಿಂ । ದ ॥ ೪ ॥

ಪಂಜಾರಿ (ರೂಪಕ) :

ಅಜಸುತನಯ । ಕಲಿತವಿನಯ । ನಿರ್ಮಲಾಶ । ಯ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥
ಹೃದಯತಳಿರಿ । ಲಧಿಕ । ಖೇದಂ । ಕರುದುವೇಂಡ । -ಭೂಮಿಪಾಲ ॥
ಸದಯಮಿವಿಡೆ । ಮುನಿಯೊಡಿನ್ನ । ಯಯ್ಯುರಾಮ । ನೆ ॥ ೧ ॥

ತನ್ನಿಡಾಮಿ । ದೆನ್ನುರಚ್ಚು । ಪಿನ್ನೆ ಇಲ್ಲ । ಎನ್ನು ಚೊಲ್ಕಿಲ್ ।
ಧನ್ಯಶೀಲ । ಧರ್ಮದ್ರೋಹ । ವನ್ನುಪೋಮು । ಹೋ ॥ ೨ ॥

ತನಯನೇಷ । ರಾಮಚಂದ್ರ । ನತಿಕಿಶೋರ । ಮನುಜನಲ್ಲ ।
ಅರುಣವಂಶ । ತಿಲಕ ಬಾಲ । ತರಣಿಸದೃಶ । ಲಕ್ಷ್ಮಣ ।
ವಿರವಿನೋದು । ರಾಮನೋಡು । ಕೂಡೆಪೋಕ । ನೀ ॥ ೩ ॥
ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮ । ಣರುಂಞಾನುಂ । ಪೋಗುನ್ನು ನೃಪ ॥ ೪ ॥

ರೂಪಕ :

ಅಜಕುಮಾರ । ಧೀರ ವೀರ । ಬಾಹು ವಿಕ್ರ । ಮ ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ಸುಜನರಕ್ಷ । ಚಿಂತೆ ಜೇತ । ಸೂರ್ಯವಂಶ । ಭೂಮಿಪಾಲ ।
ಭಜಕರಿಷ್ಟ । ವೀವ ರಾಮ । ನನ್ನು ಕಳುಹಿ । ಸೊ ॥ ೧ ॥

ಮುನ್ನ ಕೊಡುವೆ । ನೆಂದು ಹೇಳಿ । ಇನ್ನು ಇಲ್ಲ । ವೆಂದೆನ್ನಲು ।
ಧನ್ಯಶೀಲ । ಧರ್ಮದ್ರೋಹ । ಬರುವದಲ್ಲ । ಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

ತನುಜನಾದ । ರಾಮಚಂದ್ರ । ಮನುಜನೆಂದು । ಭಾವಿಸದಿರು ।
ಅರುಣವಂಶ । ತಿಲಕ ಬಾಲ । ತರಣಿಸದೃಶ । ಲಕ್ಷ್ಮಣಾಂಕ ।
ಹಿರಿಯ ರಾಮ । ಚಂದ್ರನೊಡನೆ । ತೆರಳಬೇಕೆ । ಲೈ ॥ ೩ ॥

ರಾಜ ರಾಮ । ಲಕ್ಷ್ಮಣರನು । ಕೊಂಡು ಪೋಪೆ । ನೈ ॥

ಸಮಯಾವಕಾಶವು ಕಡಮೆಯಾದುದರಿಂದ ಮಧ್ಯದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತೇನೆ. ಧನುವೆತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ದಶರಥನನ್ನು ಬರಿಸಿ ಜನಕರಾಯನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಪದ್ಯ-

ಚೆಂಬಡ :

ದಶರಥ । ಧರಣಿಪ । ತಿಲಕ । -ಜಯ ।
ದಿಶಿದಿಶಿ । ವಿಲಸಿತ । ಕೀರ್ತೇ ।
ವಿಶದ । ಗುಣಾಕರ । ವೀರ । -ಜಯ ।
ಕುಶಲ ನಿ । ವಾಸ ದ । ಯಾಳೋ ॥ ೧ ॥

ಮನಸಿಜ । ವೈರಿಶ । ರಾಸನಂ । -ತವ ।
ತನಯನ । ಹೋ ಮುರಿ । ಚೆಯ್ದು ।
ತನಯಾ । ಮಯಿ ಮಮ । ಸೀತಾಂ । -ತವ
ತನಯನ್ । ರಾಮನ್ । ತರುವನ್ ॥ ೨ ॥

ಏಕತಾಳ :

ಕುಶಲವೆ । ದಶರಥ । ವೀರ । -ಕೇ ।
ಳಸುಮ ಗು । ಣಾಢ್ಯ ಗ । ಭೀರ ॥
ಕುಸುಮಸಾ । ಯಕನಾ । ಕಾರ । -ಲಾ ।
ಲಿಸುವುದು । ಧರ್ಮೋ । ದ್ಧಾರ ॥ ೧ ॥

ನಿನ್ನ ಸು । ತನು ರಾಮ । ಬಂದ । -ಧನು
ವನ್ನು ಮು । ರಿದು ಅಲ್ಲಿ । ನಿಂದ ।
ಎನ್ನ ಮ । ಗಳ ಮುದ । ದಿಂದ । -ಧಾರೆ ।
ಯನ್ನೆರೆ । ವೆನು ನೋ । ಡೆಂದ ॥ ೨ ॥

ಮುಂದಿನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಸಂಧಿಯು 'ಜಯಜಯ ಮ । ಹಾಮತೇ । ದಶರಥ ಮ । ಹೀಪತೇ' ಎಂದು ರಾಮನಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ "ಜಯ ಜಯ ಮ । ಹೀಪತೇ । ದಶರಥ ನೃ । ಪಾಲ" ಎಂದು ಅದೇ ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಸುರು ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿ ಪದ್ಯವೂ ನೆರಳಿನಂತೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತ :

ಕೈಕಯಾಧೀಶ ಕನ್ಯಾ ಮಾನಸಂ ಮಂಥರಾಸಾ
ಸಾಕ ಮಕೋಪ ನೋದೇ ನಿರ್ಮಮಂಥಾನುಕೂಲ್ಯಾತ್

ಕಂದ :

ಹೊಕ್ಕಳು ಹೃದಯವ ಮಾಯಾ
ರಕ್ಕಸಿ ಕದಡಿದಳು ಕೈಕೆಯಂತಃಕರಣಂ ।

ಮಂಥರೆಯು ಮಾಯದಿಂದ ಕೈಕೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಕದಡಿಸಿದಳೆಂಬುದು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣ ಅಥವಾ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದ ವಿಷಯವೆಂಬು ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆಯು ಕೈಕೆಯನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದ ಜೈಸಿ ಒಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೋಜಚಂಪುವಿನಲ್ಲಿ 'ಕೈಕೇಯ್ಯಾಃ ಸಾ ಹೃದಯಮುದಯಂ ಮಂಥರಾ ನಿರ್ಮಮಂಥ? ಎಂದು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇದೆ. ರಾಮನಾಟದ ಕರ್ತೃವು ಭೋಜ ಚಂಪುವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಚೆಂಬಡ :

ಸಖಿ ನೀ ಚೊ । ನ್ನದು ಕೇಟ್ಟು । ಸಕಲವು । ಮರಿಂಞು ಞಾನ್ ।
ಸಹಿಯಾಯಿ । ತೊಟ್ಟುಂತನ್ನೆ । ಸಂತತಂ ಚಿಂ । ತಿಕ್ಕುಂ ತೋರುಂ ॥ ೧ ॥

ಕಿಂತು ಕಾಂತನ್ । ಮುನ್ನ ತವ । ತನ್ನುವಲ್ಲೊ । ರಂಡುವರಂ ।
ಎಂದಿವಿನ್ನು । ಖೇದಿಕ್ಕುನ್ನು । ಎನ್ನದಿನೇ । ಚೋದಿಚ್ಚಾಲ್ ॥ ೨ ॥

ಏಕತಾಳ :

ಸಖಿ ನೀ ಹೇ । ಳಿದ ಮಾತು । ಸಕಲವು । ಲೇಸಾಯ್ತು ।
ಯುಕುತಿ ಏ । ನಿದಕಿನ್ನು । ಎನ್ನೊಳ್ ಪೇಳು । ಕಂಡುದನ್ನು ॥ ೧ ॥

ಹಿಂದೆ ಮೆಚ್ಚಿ । ನಿನಗೆ ಆ ನ । ರೇಂದ್ರ ಕೊಟ್ಟ । ಮಾತೆರಡ ।
ಇಂದು ಕೇಳು । ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ । ಮುಂದೆ ಕೇಳು । ಕಾರ್ಯ ಬಾಲೆ ॥ ೨ ॥

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿರುವ ಹಲವು ಪದ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಸುಬ್ಬನು ಕಥಕಳಿಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳು ಅಂಥವು. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ಮುನಿ ಪತ್ನಿಯರಿಂದ ರಾಕ್ಷಸರ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಭಯದಿಂದ ರಾಮನೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಪದ್ಯವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ-

ಕಾಂಭೋಜಿ-ಚೆಂಬಡ :

ರಾತ್ರಿಂಚರ । ನಾಥನಾಯೊ । ರುತ್ತನುಂಡ । ವನುತನ್ನೆ ।
ಮಸ್ತಕಂಗ । ಳುಂ ಪತ್ತುಂಡು । ಪೋಲ್- ಅ । ತ್ರಯುಮಲ್ಲ ।
ಹಸ್ತಂಗಳ । ರುಪತ್ತುಂಡು । ಪೋಲ್ - ಅ । ವನ್ ಲೋಕಾನಾಂ ।

ಅತ್ತಲ್ ವರು । ತ್ತುನ್ನು ಪೋಲ್ ಸ । ದಾ-ಈ । ವಿಪಿನೇ ।
ಆವಾಸಂ । ದುಷ್ಕರಂ ಪ । ರಂ || ೧ ||

ಕಾಂಭೋಜಿ-ಆದಿತಾಳ :

ರಾತ್ರಿಂಚರ । ನಾಥನಾಗಿ । ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಖಳ । ನಿರುವಂತೆ ।
ಮಸ್ತಕಗ । ಳು ಹತ್ತುಂಟಂ । ತೆ-ಆ । ಮೇಲವಗೆ ।
ಹಸ್ತಗಳಿ । ಪ್ಪತ್ತು ಉಂಟಂ । ತೆ-ಹೆ । ಣ್ಣುಗಳೆಂಬ ।
ಪಿತ್ತ ತಲೆ । ಗೇರಿಹುದಂ । ತೆ-ಈ । ವಿಪಿನದೊ ।
ಳಿರುವದು । ಕಷ್ಟ ರಾಘು । ವ || ೧ ||

ವಾಲಿಸಂಹಾರ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಸುಗ್ರೀವನು ರಾಮನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು :

ಆಡಂದ (ಅಷ್ಟತಾಳ) :

ಇಕ್ಷ್ವಾಕು । ವಂಶಮು । ಣಕಳ್ ಮ । ಹೀಪಾಲರ್ ।
ಪೂಜ್ಯರ । ಲ್ಲೋಭವ । ತಾ ಸಮಂ ।
ಇಕ್ಷುಶ । ರಾಸನ । ತುಲ್ಯ ನಿ । ನ್ನೋಡುಳ್ಳ ।
ಸಖ್ಯತ್ತೆ । ವಾಂಛಿಕ್ಕು । ನ್ನು ।
ರಾಮ ಮ । ನೋಹರ । ರಾಮ ಮ । ನೋಹರ ।
ಶ್ಯಾಮಳ । ದೇಹರು । ಚೇ ಧೀರ || ೧ ||

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಇಕ್ಷ್ವಾಕು । ವಂಶ ಭೂ । ಪಾಲರು । ಧರ್ಮ ಸಂ ।
ರಕ್ಷಕ । ರಧಿಕರ । ಲ್ಲೈ ।
ಶಿಕ್ಷೆಯೊಂ । ದುಂಟೆನ । ಗದರ ನೀ । ತಿಳಿದೆನ್ನ ।
ಪೇಕ್ಷೆಯ । ಸಲಿಸಬೇ । ಕು ॥
ರಾಮ ಹ । ರೇ ರಾಮ । ರಾಮ ಹ । ರೇ ರಾಮ ।
ಕೋಮಲ । ರೂಪ ಹ । ರೇ ॥

ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಪ್ರಥಮ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ಶರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡದಿದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ಸುಗ್ರೀವನು ಹಳಿಯುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ರಾಮನ ಉತ್ತರ :

ಪಂಜಾರಿ (ರೂಪಕ) :

ವಿಶ್ವ ನಾಯ । ಕಾ- ।ನಿಂಡೆ ವಾಕ್ಕ । ನೆ- ।
ವಿಶ್ವಸಿಚ್ಚು । ಞಾನ್ - । ಪೋರಿನೆಯ್ಕು । ಯಾಲ್- || ೧ ||

ಎನ್ನೆ ವೈರಿ । ತನ್ - । ಮುನ್ನಿಲಾಕ್ಕ । ನೀ ।
ನಿನ್ನು ಸ್ವೈರ । ಮಾಯ್- । ನನ್ನುನನ್ನ । ಹೋ- || ೨ ||

\- - - - - - - - - - - - - - -

ವಾಲಿತನ್ನೆ । ಯುಂ- । ನಿನ್ನೆಯುಂ ಕಂ । ವಾಲ್- ।
ಆಳು ಭೇದ । ಮಾಯ್ । ತೋನ್ನುನಿಲ್ಲ । ಹೋ- || ೩ ||

ರೂಪಕ :

ವಿಶ್ವನಾಯ । ಕಾ- । ನಿನ್ನ ವಾಕ್ಯ । ವ- ।
ವಿಶ್ವಾಸವೆಂ । ದು । ನಂಬಿದೆನಿಂ । ದು- ॥ ೧ ॥

ಎನ್ನ ವೈರಿ । ಯ- । ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ । ನೀ- ।
ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ । ಯೇ- । ಕಂಡೆ ಚೆನ್ನ । ನೆ- ॥ ೨ ॥

- - - - - - - - - - - - - - -

ವಾಲಿಯು ನಿ । ನ್ನ- । ಕಾಣಲಿರ್ವ । ರ- ।
ಆಳುಭೇದ । ವ- । ಅರಿಯದಾದೆ । ನು- ॥ ೩ ॥

ಹೀಗೆ ಬಿಂಬಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಭಾವವಿರುವ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಉದಾಹರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸಮಯವಲ್ಲ, ಯಥಾವಕಾಶ ನೋಡೋಣ. ಪ್ರಕೃತ ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಕರ್ಣನಾಸಕುಚಚ್ಛೇದನವು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕೆ ರಾಮನಾಟದ 'ಖರವಧಂ' ಸಂಧಿಯ ಈ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ.

ವೃತ್ತಂ :

ಶ್ರೀ ರಾಮನೋಡು ಜನಕಾತ್ಮಜ ಚೊಲ್ಲುಮಪ್ಪೋಳ್ ।
ವೀರೇಣ ಸಾ ರಘುವರಸ್ಯ ಸಹೋದರೇಣ ।
ಆರಾನ್ನಿಕೃತ್ತ ಘನಕರ್ಣಕುಚಾತಿ ಘೋರಾ ।
ಶ್ರೀ ರಾಘುವಂ ನಿರನುನಾಸಿಕ ಮೇತ್ಯ ಚೊನ್ನಾಳ್ ॥

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯದಿಂದ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದಷ್ಟೆ.

ಇತ್ತ ಬಾರೆಂದಸುರೆ ಹಸ್ತವ
ನೆತ್ತಿ ತವಕದೊಳೆರಡು ಮೊಲೆಗಳ
ನೊತ್ತಿ ಎಳೆದಾ ಖಡುಗದಿಂದಲೆ ಕತ್ತರಿಸಿದ ।
ಕೆತ್ತಿದನು ನಾಸಿಕವ...

ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನು ಈ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಕಂಬ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡನೆಂದು ಕೇರಳದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂದು ಹೇಳುವ, ಆಡುವಳ್ಳಿಯ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಈ ರಾಮಾಯಣ ಐರಾವತ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂಬ ಶ್ರೀಯುತರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ದುರೂಹ್ಯವೆಂಬುದು ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ಸುವೇದ್ಯವಾಗುವುದು- ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಕೇವಲ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣವೆಂಬ ಬೃಹತ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿ. ಶುದ್ಧವಾದ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆತನು ಸಿದ್ಧಹಸ್ತನೆಂಬುದು ಸರ್ವಶ್ರುತ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳು ಅತಿ ವಿರಳ. ಇದ್ದುವು ಸಹ ಛಂದೋಭಂಗದಲ್ಲಿವೆ. ತನಗೆ ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆತನು ತನ್ನ ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊನೆಗೆ ವಿನಯದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. 'ಅರಿಯೆ ಲಕ್ಷಣ ಕಂದಪದ್ಯವಡಿ ಪ್ರಾಸು...' ಎಂಬ ಆ ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯು ಅಚ್ಚಾದ 'ಐರಾವತ'

ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆಯಷ್ಟೆ! ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಭಾಗವು ಸಹ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಥೆಯಿಂದ ಬಹುಧಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನವು ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಬಸವಪ್ಪ ನಾಯಕನಿಂದ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದವನು. ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿತ. ಈ ಕುರಿತು ಕೂಲಂಕುಶ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡುವಿರಿ.

ಹೀಗೆ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ವಿಧಾತನಾದ 'ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾ ವರ ಬಾಲವೀರ ಕೇರಳವಿಭು' ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯುಳ್ಳ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕಥಕಳಿ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಆದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ರಾಮನಾಟ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೇಕೆ ಅನುಮಾನ? ಕಥಕಳಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನು ತನಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೇ ಗುರು ಎಂಬ ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಾರಂಭದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವರೂ ಆತನಿಗೆ ವಂದನೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೀವೆಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದೆ ಇರುವಂತೆ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ 'ವಂಚಿತರಾ ವಂಚಿತನುಂ ವಂಚಿತ ಮಹಾಶೂರ', 'ಬಾಲರಹೇ ವಂಶನುತ ಬಾಲಯಶೋಖ್ಯಾತ', 'ವರದ ರಘುಕುಲಕಾಯ ವಾರಣಧ್ವಂಸಿವರ ವಂಚಿತನ್ ವೀರ ಕೇರಳ ಶುಭೋ ಸಹಿತ' ಇತ್ಯಾದಿ ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಠದೋಷದಿಂದ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ರಾಮನಾಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಮಂಗಲ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾವರವೀರ ಕೇರಳವಿಭೋ ರಾಜ್ಞಃ ಸ್ವಸೋಃ ಸೂನುನಾ' ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನು ರಾಮನಾಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವವಿಷಯವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಪದ್ಯವಿದೆ. ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ 'ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾ' 'ವಂಚಿಧರಾ' (ವಂಚಿದೇಶ) ಎಂಬುದು ಚರಿತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರು.

ಪಂಚಶರೋಪಮ ಸುಂದರನಿಜಗತಿ ವಂಚಿತ ವರಗಜರಾಗತಿಂ ।
ವಂಚಿವೀರ ಕೇರಳ ಹೃದಯಾಂಬುಜ ನಿವಾಸಲೋಲಪದಾಂಬುರುಹಂ ।
ವಂಚಿಧರಾವರ ಬಾಲವೀರ ಕೇರಳ ಮಾನಸ ವಾಸಹರೇ

ಎಂಬೀ ವಚನಗಳು ರಾಮನಾಟದ ಮಂಗಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂಥವು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನೂ, ವೇಷಧಾರಿಯೂ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ತಪ್ಪದೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರುವ 'ಹರಿಹರ ಜಿತುಹರ ಅಮರ ಪೂಜಿತುರೇ ವಾಮನ ರೂಪ । ಏಕದಂತ ಚದುರೋ ಹಯತೇ ಲಂಬೋದರರೇ । (ಚಾರು ಚತುರ್ಭುಜ ಲಂಬೋದರರೇ) ವಾರಣ ಕಾರಣ ನಾಗಾಭರಣ ಕಾಮಿತ ಫಲದಾಯಕ ಗಣನಾಥ-' ಎಂಬುದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣದ ಅಚ್ಚಿನ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಪಾಠದಿಂದ ಕಾಣುವ ಪದ್ಯವು ಕಥಕಳಿಯ 'ತೋಡಯ'ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಘ್ನೇಶ ಸ್ತುತಿ ಪದ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನವು ತೊಡಗುವುದೆ ಈ ಪದ್ಯದಿಂದ. ಅದೇ ನಿಯಮವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ವಿಧಿಸಿರುವಂತೆ ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನೆಣಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೂ, ಕಥಕಳಿಗೂ ಅದೆಷ್ಟು ಋಣಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು

ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವೇಷ, ಕುಣಿತ ಆಗ ಹೇಳುವ ಪದ್ಯ, ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವ 'ಹೋದೇವ ದೇವ' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಥಕಳಿಯಿಂದಲೆ ನಾವು ಕಲಿತುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದವರು ತಲೆಗೆ ಪಕಡಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುವ ಆ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಕುಟ್ಟಿ ವೇಷ'ವೆಂದೂ, 'ಬಾಲಗೋಪಾಲ'ರೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕುಟ್ಟಿ ವೇಷವೆಂಬುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಕಟ್ಟುವೇಷ'ವೆಂದು ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿದೆ. ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವೇಷವೆನ್ನುವುದೂ ಅದನ್ನೆ. ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಜಯ ಬಾಲಗೋಪಾಲ ಜಯ ಗೋಪಿಕಾಲೋಲ ಜಯ ಮೃದುಲಸುಕಪೋಲ ಜಯ ರುಚಿರಫಾಲ' ಎಂಬ ಪದ್ಯದಿಂದ ಆ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ. ಅದರಿಂದಲಾಗಿ ಆ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲರೆಂದೆ ಹೆಸರಾಯಿತು ಅಲ್ಲದೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣರೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ.

ಇವೆಲ್ಲ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕಥಕಳಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತಂದ ರೂಢಿ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ 'ಹರಿಹರಜಿತುಹರ.' ಎಂಬ ಆ ಪದ್ಯವು ಕಥಕಳಿಯ ತೋಡಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಹರಿಹರ ವಿಧಿನುತ ಅಮರ ಪೂಜಿತ ಹೇ ವಾಮನ ರೂಪ।
ಏಕದಂತ ಚತುರಾದ್ಭುತ ಬಲ ಲಂಬೋದರ ರೇ।
ಸಕಲ ಸಿದ್ಧಿ ಫಲದಾಯಕ ರೇ ರೇ ಪಾಶಾಂಕುಶಧರ ರಜನೀಶಧರ ರೇ।
ವಾರಣಾನನ ನಾಗಾಭರಣ ಕಾಮಿತ ಫಲ ಸಿದ್ಧ ಕರೇ॥

ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳು ಆತನ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲದೆ ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ, ಐರಾವತ, ಬಾಲಲೀಲೆ ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆತನ ಕರ್ತೃತ್ವಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯವಾದ ಪ್ರಮಾಣವಿದೆ. ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಈಗ ತೋರಿಸಿರುವ ಆ ಮೂಡಪ್ಪದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅದೇ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದುದೆಂಬುದು ಹಳೆಯ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಿಂದ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ಆಟವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗಜಗೌರೀ ವ್ರತದ ಪೂಜೆಯನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ಮಾಡುವಂತೆ ವಿಧಿ ಇದೆ. 'ಗಜಗೌರೀ ವ್ರತ ಸಂಕಲ್ಪ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಾ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ... ಮಮ ಸಂತಾನ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಸಿದ್ಧ್ಯರ್ಥಂ... ಮಯಾಚರಿತ ಗೌರೀದೇವತಾಭ್ಯೋನಮಃ ಧ್ಯಾಯಾಮಿ ಧ್ಯಾನಂ ಸಮರ್ಪಯಾಮಿ...' ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಪುತ್ರ ಸಂತಾನವಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದು ಮುಂತಾಗಿರುವ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಯಥಾರ್ಥವೆಂದು ನಂಬಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆತರಲು ದ್ವಾರಕಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸ್ತುತಿ ಮಾಡುವ ಅಷ್ಟೋತ್ತರಶತ ಸ್ತುತಿ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕುಂಬಳೆಯ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಳಿಗಳು ಮಾಡುವ ಸ್ತುತಿ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಅಂಗವಾಗಿಯೆ ಧರ್ಮರಾಯಾದಿಗಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪೂಜಿಸಿ ಆತನಿಗೆ ಮಂಗಳಾರತಿ ಬೆಳಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ 'ನೀಲ ಮೇಘಾಂಗನಿಗೆ ನಿಜ ಶರಣ ಸಂಗನಿಗೆ... ಬೇಡಿದೊರಗಳನೀವ ಕಣ್ವಪುರಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾದ ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಇದೇ ಪದ್ಯವು ಅದೇ ಪ್ರೆಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿರುವ ವಾರಂಬಳ್ಳಿ ವಿಷ್ಣು

ಕವಿಯಿಂದ ಅಜಪುರದ ಮಹಾಲಿಂಗನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಇನ್ನೊಂದು ಬಾಲಲೀಲೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕಾರರ ಅಥವಾ ಮುದ್ರಣಕರ್ತರ ಪ್ರಮಾದದಿಂದ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಮಾದಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿರುವಂಥವು. ಇದೊಂದು ನೆಪವು, ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು 'ಅಜಪುರ' ಮತ್ತು 'ಕಣ್ವಪುರ' ಈ ಎರಡು ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದವನು ಎಂಬ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದಸತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣವಾಯಿತು! ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಚ್ಚಾದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಬಾಲಲೀಲೆ'ಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಉಡುಪಿ ಕೃಷ್ಣನ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತ ಪದ್ಯವೊಂದು ಆ ಗ್ರಂಥವೆ ದೇವಿದಾಸನ ಕೃತಿಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ನೆಪವಾಯಿತು. ಯಾರೋ ಮಾಡಿದ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ, ಶಿಕ್ಷೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೆ! 'ಚೌರಾಪರಾಧಾನ್ಮಾಂಡವ್ಯ ನಿಗ್ರಹಃ' ಎಂಬ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಯಿತು. (ಕಳ್ಳರು ಕದ್ದುದಕ್ಕೆ ಶೂಲಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದುದು ನಿರಪರಾಧಿಯಾದ ಮಾಂಡವ್ಯ ಮುನಿಯನ್ನು; ಅವನಿಗೆ ಪಾಪ ಮೌನವ್ರತ!)

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಈ 'ಬಾಲಲೀಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪೂತನಾ ಸಂಹಾರದ ವರೆಗಿನ ಪೂರ್ವ ಸಂಧಿಯು ಮಾತ್ರ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದೀಗ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸಿದ ಈ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಪೀ ವಸ್ತ್ರಾಪಹಾರದ ವರೆಗಿನ ಉಭಯ ಸಂಧಿಗಳು ಸಮಗ್ರವಾಗಿವೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು 'ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ' ಎಂದೂ, 'ಬಾಲಲೀಲೆ' ಎಂದೂ ವ್ಯವಹಾರವಿದ್ದರೂ ಗ್ರಂಥಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಪರಮ ವೈಷ್ಣವ ಶುಕಾಚಾರ್ಯ ಮುನಿವದನಸರಸಿರುಹದಿಂದೊಗೆದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಚರಿತವನು ನಾ ವಿರಚಿಸುವೆ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ...' ಎಂದು ಕವಿಯೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ 'ರಾಮ ಚರಿತೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾದ ಕುಂಭಕರ್ಣಾದಿ ಕಾಳಗದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಭರತ ವಾಕ್ಯದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತು 'ರಾಮಚರಿತವನು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದಲಿ ನಾ ಮನಸು ಬಂದಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದೆ' ಎಂದಿರುವನಷ್ಟೆ. ಇದೀ 'ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ'ಯ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ ಬರೆವುದಕ್ಕೆ ಶುಭಮಸ್ತು' ಎಂದೇ ಶಿರೋಲೇಖನವಿದೆ. ಇದೇ ಓಲೆ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ರಚನೆ ಎಂದು ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹವಾದ "ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ" ಎಂಬುದಾಗಿ ರಾಮಾಯಣ ಭಾಗವತಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ, ಸಂಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ರಚಿಸಿದ ೩೫ ಪದ್ಯಗಳ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಪದ್ಯದ ಎರಡು ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಕಥೆಯೂ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಕಥೆಯೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರಿಂದ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇಳಿರಿ :

ದಶಶಿರ ದೈತ್ಯನು ಲೋಕವ ಬಾಧಿಸೆ ದಶರಥಗುದಿಸಿದ ಶ್ರೀರಾಮ |
ವಸುಧೆಯ ಭಾರವ ಕಳೆಯಲು ಜನಿಸಿದ ವಸುದೇವಸುದರದಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ||

... ...

ತಂದೆಯವರವನು ಸಲಿಸಲು ವನಕೈತಂದನು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಹರಾಮ |
ವೃಂದಾವನದೊಳು ನಲಿನಲಿದಾಡುತ ಚಂದದೊಳಿದ್ದನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ||

... ...

ವನಚರರೊಡಗೂಡಿ ವನಿತೆಯನರಸಲು ಹನುಮನ ಕಳುಹಿದ ಶ್ರೀರಾಮ |
ವನಜಾಕ್ಷಿಯರನು ಸಹಿತಲೆ ನಾನಾ ವಿನಯದೊಳಾಡಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ||

... ...

ಅನುಜ ಸಹಿತ ವೈಕುಂಠಕೆ ತೆರಳಿದ ವನಿತೆಯನೊಡಗೊಂಡು ಶ್ರೀರಾಮ ।
ಮುನಿಪನ ಶಾಪದಿ ಯಾದವಕುಲ ಸಂಹರಣಕೆ ಮರುಗಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ॥

ಇನ್ನು 'ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ' (ಬಾಲಲೀಲೆ) ಪ್ರಸಂಗದ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯವು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ನೋಡದೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನ ವಾದಂತಾಗದು. ಇದೊಂದು ಸಾದ್ಯಂತ ಭಕ್ತಿ ರಸಭಾವಿತವಾದ ಮಧುರಕವಿತೆ. 'ಜಾಲಮಾತುಗಳಲ್ಲ ಮಾನವರಾಳಿದಂಥ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿದು ಪೇಳಿಪೊಗಳಲು ಮುಕುತಿ ರಾಜ್ಯವನಾಳಬಹುದು' ಎಂದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆ ಇದರ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧವು ಸುಬ್ಬನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಸಾರ್ವಭೌಮ'ನೆಂದು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಆತನು ಕನಕಪುರಂದರಾದಿ ಹರಿದಾಸರುಗಳಂತೆ ಭಕ್ತಶಿರೋಮಣಿಯೂ ಆಗಿದ್ದನೆಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಹಜ್ಜೆ ಹಜ್ಜೆಗೆ ಕಣ್ವಪುರ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿ ಕುಣಿದಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ 'ರಾಮ ಚರಿತೆ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ

ಹೃದಯಕಮಲವೆಂಬ ಹರಿವಾಣದೊಳು ದಿವ್ಯ ।
ಸದಮಲ ಭಕ್ತಿರಸದ ತೈಲದಿ ।
ಪದುಮನಾಭನ ನಾಮವೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿಯ ತಂದು ।
ಮುದದಿಂದ ಜ್ಞಾನದಾರತಿ ಎತ್ತಿರೇ ॥

ಎಂದು ಹಾಡಿದ ಸುಬ್ಬನು 'ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ ಸುಧೆಯ ತೈಲದಿಂದ ಭಕ್ತಿಯ ಧವಳಾರತಿಯನ್ನು ಬೆಳಗಿದ್ದಾನೆ. ದಿಙ್ಮಾತ್ರ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಿಂದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ಇಂದಿನ ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮಂಗಲವನ್ನು ಮಾಡೋಣ.

ಕೃಷ್ಣ ಚರಿತೆ (ಬಾಲ ಲೀಲೆ)

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಶ್ರೀ ಮಹೋನ್ನತ ಭಾಗವತವ ।
ನ್ನಾ ಮಹಾಯೋಗೀಂದ್ರಶುಕನತಿ ।
ಪ್ರೇಮದಿಂ ಪೇಳ್ದನು ಪರೀಕ್ಷಿತ । ಭೂಮಿಪತಿಗೆ ।
ಆ ಪುರಾಣ ಕಥಾ ಸಮುದ್ರದಿ ।
ಗೋಪಿಜನ ಲೀಲಾ ಚರಿತ್ರವ ।
ನಾ ಪೊಗಳಿ ವರ್ಣಿಸುವೆನತಿ ಸಂ ।ಕ್ಷೇಪದಿಂದ ॥

ಇದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಗ್ರಂಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಕಥಾಸೂಚನೆ. ದ್ವಾಪರಯುಗದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟದೈತ್ಯರ ಉಪಹತಿಯಿಂದ ಸಂತಪ್ತಳಾದ ಭೂದೇವಿಯು 'ಬಡಗೋವಿನ' ರೂಪಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಿಗೆ ದೂರಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿಂದ ಕಥಾರಂಭ.

ಅಷ್ಟತಾಳ

ಕರುಣಿಸು ಕಮಲ ಸಂಜಾತ । ಅವ ।
ಧರಿಸಿ ಲಾಲಿಪುದೆನ್ನ ಮಾತ ॥
ದುರುಳದಾನವರು ಮಾಡುವ ದುಶ್ಚರಿತ್ರವ ।

ನೊರೆಯಲೆನ್ನಳವಲ್ಲ ಹರನೊಬ್ಬ ಬಲ್ಲ ||
ಸುಜನರ ತಿರುಗಾಡತಗೊಡರು | -ದೈತ್ಯ |
ಕುಜನರೆಸಗುವಂಥ ತೊಡರು ||
ಯಜನ ಕರ್ಮಗಳಿಲ್ಲ ವಸವ ಪಾಳಾಯಿತು |
ನಿಜ ವೇದ ಮತಗಳು ತ್ಯಜವಾಯಿತಯ್ಯ ||
ಪುಂಡುಪೋಕರ ಸಂಚಾರಗಳ | -ಗಂಡ |
ಹೆಂಡ್ಯರೊಳಿಕ್ಕು ವರ್ಜಗಳ ||
ಉಂಡಮನೆಗೆ ಎರಡೆಣಿಸುವರ್ದಣಿಸುವರ್ |
ಕೊಂಡೆಯವರ ಚಾಳಿ ಘನವಾಯಿತಯ್ಯ ||
ಮರುತಾಸನಾದಿತ್ಯಗರ್ಳಿಗೆ | -ತೊಂಡರ್ |
ಬರುತಿದೆ ಸಂಚಾರದೊಳಗೆ ||
ಪರರ ದ್ರವ್ಯವ ಅಪಹರಿಸುವರರಸುವರ್ |
ಪರವಧುಗಳ ಗೋಷ್ಠಿ ಸ್ಥಿರವಾಯಿತಯ್ಯ ||
ಧರ್ಮವು ಖಿಲವಾಯಿತಯ್ಯ | - ಅವ
ಧರ್ಮ ಶಾಶ್ವತವಾಯಿತಯ್ಯ ||
ನಿರ್ಮಲಾತ್ಮಕ ನಿರಂಜನನ ಪೂಜಿಸದ ದು |
ಷ್ಕರ್ಮಿಗಳನು ಹೊತ್ತು ದಣಿದೆ ನಾ ಬೇಸತ್ತು ||
ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ನಂಬಲಾರ | -ಬಂಧು |
ಬಾಂಧವರೊಳು ಬದ್ಧ ವೈರ ||
ಒಂದ ಕೊಟ್ಟೊಂಭತ್ತ ಕೊಂಬರನ್ಯಾಯದ |
ಬಂದಿಕಾರರ ಕಾಟ ದಿನನಿತ್ಯ ಕೊಂದಾಟ ||

ಭೂದೇವಿಯ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮರುಗಿದ ಬ್ರಹ್ಮನು ದೇವತೆಗಳೊಡನೆ ಹೋಗಿ ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ದೂರಲು ಮಹಾವಿಷ್ಣುವು ತಾನು ದೇವಕಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ ದುಷ್ಟರನ್ನು ಸಂಹರಿಸುವುದಾಗಿ ಅಭಯವಿತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂತೈಸಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅತ್ತ ಮಥುರೆಯಲ್ಲಿ ವಸುದೇವ ದೇವಕಿಯರಿಗೆ ಸಂಭ್ರಮದ ವಿವಾಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಳುವಳಿ ಸಮೇತ ನವವಧೂವರರನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡಲು ರಥವೇರಿ ಬಂದ ಕಂಸನು ತಂಗಿಯ ಎಂಟನೆಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನು ಅವತರಿಸಿ ತನ್ನನ್ನು (ಕಂಸನನ್ನು) ಕೊಲ್ಲುವನೆಂಬ 'ಮರಣದೊಸಗೆಯ ಗಗನವಾಕ್ಯ'ವನ್ನು ಕೇಳಿ 'ಕಂಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಕಿಡಿಗೆದರು' ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ

ನೀರ ಬತ್ತಿಸಿದ ಮೇಲೆ-ಮುತ್ತಿನ ಚಿಪ್ಪು
ಗಾರಾಗದುಳಿವುದುಂಟೆ? |
ಬೇರು ಕಡಿದ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆಯದು ಗಿಡ ಇಂದೀ |
ನಾರಿ ಇಲ್ಲದಡೆ ಕುಮಾರರಾಗುವದೆಂತು ||

ಸಾಲ, ರೋಗಗಳು, ಶತ್ರು, -ಮೀರಿದವಹ್ನಿ |
ಜ್ವಾಲೆ, ನಾಲ್ಕದಕೆ ಹೆಚ್ಚು |

ಕಾಲದೊಳಗೆ ಪರಿಹರಿಸದಿದ್ದವೆ ಮುಂದೆ ।
ಕೇಳುವದರಿದು ಚಾತುರ್ಯವುಳ್ಳವರಿಗೆ ॥

'ಎಂಬ ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು' ತಂಗಿಯ ಕೊಲೆಗೆ ಕೈಯೆತ್ತಿದ ಕಂಸನಿಗೆ ವಸುದೇವನು ಹೇಳುವ ವಿನಯೋಕ್ತಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಏಕತಾಳ :

ಒಡಲು ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ ಕಂಸರಾಯ-ಪುಣ್ಯ ।
ಬಿಡುವದೊಂದೇ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಕಂಸರಾಯ ॥

ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳೆಂಬ ಭಾಗ್ಯ ಕಂಸರಾಯ -ಮಳೆ ।
ಹೊಡೆದ ನೀರ ನೆರೆಗಳಂತೆ ಕಂಸರಾಯ ॥

ಕಂಡು ಕಂಡು ತಿಳಿದು ತಿಳಿದು ಕಂಸರಾಯ-ಯಮನ ।
ದಂಡನೆಗೆ ಸಿಲುಕುವೆಯ? ಕಂಸರಾಯ ॥

ಬಂಡಾಟಗಳುಚಿತವಲ್ಲ ಕಂಸರಾಯ-ನರಕ ।
ಕುಂಡದೊಳಗೆ ಬೀಳ್ವೆಯಲ್ಲ ಕಂಸರಾಯ ॥

ರೂಪಕತಾಳ :

ಕೊಂದವರಿಗೆ ಕೊಲೆ ತಪ್ಪದು । ಕಡೆಗೀ ಭಯ ನಿನಗಪ್ಪುದು ।
ಸಂದರೆ ಪ್ರಾಣದ ಭಯ ಎಂ । ದೆಂದಿಗು ಬಿಡದಯ್ಯ ॥

ಹುಟ್ಟಿ ಕೂಡಲೆ ಮರಣವ । ಕಟ್ಟಿರಿಸಿದ ವಿಧಿ ಘಣೆಯಲಿ ।
ಕೆಟ್ಟಾ ಮೇಲಲ್ಲದೆ ಮತಿ । ಪುಟ್ಟದು ಜೀವರಿಗೆ ॥

ಮುಳ್ಳೊನೆ ಕಾಲಿಗೆ ನೆಟ್ಟರೆ । ಪಲ್ಲೊನೆ ಚುಚ್ಚುವುದೇತಕೆ ? ।
ಸೊಳ್ಳೆ ನಸಿನ ಕಂಗೆಡಿಕೆಯ । ಕಲ್ಮನ ಮಾಡದಿರು ॥

ಕಂಸನು ನೀತಿಗೆ ಮಣಿಯದಿರಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಂದೊಪ್ಪಿಸುವೆನೆಂದು ವಸುದೇವನು ಭಾಷೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಸನ ಉತ್ತರ ಹೀಗಿದೆ :

ನಿಜವಲ್ಲ-ಮಾತು ನಿಜವಲ್ಲ ।
ನಿಜವಲ್ಲ ಈ ಮಾತು ನಿನ್ನಂತರಂಗ । ಕುಜನರ ಕೂಡಾಡುವಂಥ ಪ್ರಸಂಗ ॥ ಪಲ್ಲ ॥
ಬೀಸಿದ ಕೈತಪ್ಪಿ ನಡೆದರೆ ಮುಂದೆ । ಸಾಸಿರಕಾಲ ಎಂಬರು ಗಾದೆ ಹಿಂದೆ ।
ನೀ ಶಿಶುಗಳ ತಂದುಕೊಡುವ ಮಾತುಂಟೆ? । ಲೇಸೆಂದು ನಂಬಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಟೆಂಟೆ ಮೆಂಟೆ ! ।
ಬೆಟ್ಟದ ಮೊಸಳೆಯು ಜಲದಲಿ ತಂದು । ಬಿಟ್ಟವನುಪಕಾರವರಿವುದೆ ಮುಂದು? ।
ದುಷ್ಟರಿಗುಂಟೆ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವೆಂದೆಂದೂ? । ಭ್ರಷ್ಟಕಾರ್ಯದ ಮಾತಾಡುವರೆ ನೀನಿಂದು? ।
ಕೊಂಡದ ನೆಲೆ ನೀರ ತಿಳಿದು ತಾ ಮೊದಲೆ । ಗುಂಡಿಯೊಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಸಾವರೆ? ಮರುಳೆ ।
ಕಂಡು ಹಾದಿಯೊಳಿದ್ದ ಮಾರಿಯ ಮನೆಗೆ । ಕೊಂಡುಹೋಗುವರುಂಟೆ? ಕಡುಜಾಣರೊಳಗೆ ॥

ವಸುದೇವನು ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೆ ತಪ್ಪೆನೆಂದು ಬೇಕಾದ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಕಡೆಗೆ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲದೆ ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಕಂಸನ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಸುಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ :

ದುಷ್ಟಭಾವವದೊಂದು, ಅನುಜೆಯುಕ್ಕರವೊಂದು |
ಕೃಷ್ಣ ಜನನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮರಣಭಯ ಮತ್ತೊಂದು |
ಅಷ್ಟಮವಮಾನಹಂಕಾರವೊಂದನಿತರಿಂ ಭ್ರಷ್ಟಮನ ಕರಗುತಿರ್ದ ||

ಅನಂತರ ಹುಟ್ಟಿದ ಆರು ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು, ಮಾತಿಗೆ ತಪ್ಪದೆ ವಸುದೇವನು ಕಣ್ಣೀರ ಧಾರೆಯಿಂದ 'ಮದಕಂಸ'ನಿಗೆ ಬಲಿಯೊಪ್ಪಿಸಿದರೆ, ಕಂಸನು :

ಆರು ಮಕ್ಕಳನೊರಸಿ ಶಿಲೆಯಲಿ |
ಸೇರಿಸಿದ ದಂಪತಿಗಳಿರ್ವರ |
ಕಾರಗರವೊಳು ಕಾಲ್ಗೆ ಸಂಕಲೆ ಸೇರಿಸಿದನು ||

ಮತ್ತೆ ಕಾರಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ದೇವಕಿಯು ಗರ್ಭವತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಸಿರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಕಂಸನ ಹಳಸೆಯ ಪಿಂಡಕ್ಕೆ ಬೇಯುತ್ತಾಳೆ. ದೇವಕಿಯ ಬಿಸಿಯುಸಿರು ಸತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೆಕೆಯಾಯಿತು. ಬ್ರಹ್ಮನ ಮನಸ್ಸು ಕರಗಿತು. ಒಡನೆಯೆ ದೇವಕಿಯನ್ನು ಸಂತೈಸು ವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಆ ಸೃಷ್ಟಿಯರಸನು'-

ತ್ರಿವುಡೆ :

ಅರಸಕೇಳಾ ಹರಿಯ ಜನನದ |
ಹರುಷ ದೇವಕಿಗೊರೆಯಲೋಸುಗ |
ಸರಸಿಜೋದ್ಭವನಂದು ಮಾಯದ ಕೊರವಿಯಾದ ||
ಉತ್ತಮರ ಭಯತಾಪಶರಧಿಯ |
ನುತ್ತರಿಪ ಮಂತ್ರವನುಸುರ್ವವೆ |
ಚಿತ್ತರಿಸಿ ಕೊರವಂಜಿ ವೇಷವ ಹೊತ್ತನಜನು ||

ಹೀಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನೆ 'ಭಾಮಿನೀರನ್ನೆ'ಯಾದ ಕೊರವಂಜಿಯು ಶೃಂಗಾರವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಗೋಲನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕಮಂಡಲನ್ನು ಮುದ್ದು ಬಾಲನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ 'ಮಗ್ಗುಲೊಳಗಿರಿಸಿ, ಕನಕವಸ್ತ್ರವನು ಮುಸುಕಿಕ್ಕಿ' ಭೂಲೋಕಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಸುಬ್ಬನ ಕವಿತಾ ಕಾಮಿನಿಯ ಸೊಬಗನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿರಿ.

(ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ) ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಮುಕುರಕಪೋಲೆ ಮಂದಸ್ಮಿತೆ ಮೃದುಹಸ್ತೆ |
ಮಕರಧ್ವಜನ ಚಿನ್ನದ ಬೊಂಬೆ ||
ಸಕಲಕಲಾನ್ವಿತೆ ನಳಿತೋಳ್ಗಳಬಲೆ ಕಂ |
ಚುಕವನಿಟ್ಟಳು ಮುದ್ದು ಲಲಿತಾಂಗಿ ||
ಮುತ್ತಿನ ಓಲೆ ಮೂಗುತಿ ಕೊಪ್ಪಿನೆಸಳುಗ |
ಳುತ್ತಮ ಚೌಲಿ ರಾಕಟೆ ಬಂದಿ |
ರತ್ನದ ಕಾಲಹಿಂಬಳೆ ಚೌಕಿಗಳಿಂದ |
ಮತ್ತೇಭಗಮನೆ ರಾಜಿಸಿದಳು ||

ಕಂಕಣ ಕೈಯ ತೋಳ್ಬಳೆ ಮುಂಗೈಸರಿಗೆ ಪ।
ದ್ಮಾಂಚಿತ ಹಸ್ತೆ ಕೇಸರಿಮಧ್ಯೆ।
ಕುಂಕುಮ ಗಂಧ ಕಸ್ತುರಿ ಪರಿಮಳ ಸರ್ವಾ।
ಲಂಕಾರವಾದಳಂಬುಜ ನಯನೆ॥
ಕಂಬುಕಂಧರೆ ಚೆಲ್ವ ಕಳಕೀರ ಮೃದುವಾಣಿ।
ಪೊಂಬಾಳೆದೊಡೆ ತಳಿರ್ಪದಯುಗೆ।
ತುಂಬಿದ ಗುರುನಿತಂಬಿನಿ ಯುಟ್ಟುಳಿಸೆವ ದಿ।
ವ್ಯಾಂಬರಗಳ ಮದಗಜಗಮನೆ॥
ಮೇಲು ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ಮೆರೆವ ಮೂಗುತಿಯ ನೀ।
ಲಾಳಕ ಧರಿಸಿದಳಳವಡಿಸಿ।
ಕಾಲಲಂದುಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಂಕಣ ಕಡಗ ಹೊ।
ನ್ನೋಲೆ ಇಟ್ಟಳು ವರಕರಿಗಮನೆ॥
ರನ್ನದಕೊಪ್ಪು ಚಿನ್ನದ ತಾಲಿ ಬಾವಲಿ।
ಗನ್ನದ ಕಾಂಚಿ ಶರಾವಂತಿ॥
ಕನ್ನಡಿ ಕೊಳಗ ಮುದ್ರಿಕೆ ನೇವಳ ಮುಖ್ಯ।
ಸನ್ನಾಹದಿಂದ ಸಿಂಗರವಾದಳು॥
ಮುರಳಿ ಮಂಜಟ ಗುಂಜಿಹಾರ ಕೊರಳಿಗಿಕ್ಕಿ।
ಕರದೊಳಾಂತೊಡನೆ ವೀಳೆಯಪಟ್ಟಿ।
ಪರಿಮಳಗಳ ಪೂಸಿ ಸಣ್ಣ ನಾಮವನಿಕ್ಕಿ।
ಮರಿಮೃಗನಯನೆ ತಾನೊಪ್ಪಿದಳು॥

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಬಂದಳು ಕೊರವಂಜಿ ನೀರೆ- ಮುದ।
ದಿಂದ ತ್ರಿಭುವನವಿಸ್ತಾರೆ।
ಸೌಂದರ್ಯ ವಯದ ಶರೀರೆ-ಮನ।
ಕುಂದದ ಶರಧಿ ಗಂಭೀರೆ-ಪೂರ್ಣ।
ಚಂದಿರ ವದನೆ ಆ ನಂದಿಪೂರದನೆ ಬಾ।
ಲೇಂದುಶೇಖರ ಶರಣೆಂದು ಸಂಸ್ತುತಿಸುತ್ತ॥

ಕಡುಮುದ್ದು ಸೊಬಗಿನರನ್ನೆ- ಎಡೆ।
ಬಿಡದಿಹ ಭಾಗ್ಯಸಂಪನ್ನೆ॥-
ಸೆಡವಿನ ನಿಜಗುಣ ರನ್ನೆ-ಖ್ಯಾತಿ।
ಪಡೆದ ಸಾರಸ್ವತ ವರ್ಣೆ-ಕೂಡೆ।
ಬಡನಡು ಬಳುಕುತ್ತ ನಡೆಮೆಲ್ಲನಡಿಯಿಡು।
ತ್ತೊಡನೆ ಪೊಂಗೊಡಮೊಲೆಯುಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ॥

ಮಾತಿನ ಮಧುರ ಸುಗೀತೆ-ಶ್ರುತಿ।
ನೂತನ ಸಾರಸಂಗೀತೆ॥
ಪಾತಕ ದುರಿತ ವಿಘಾತೆ- ಖಳ।
ವ್ರಾತ ತಿಮಿರ ಸುಪ್ರಭಾತೆ-ಹರಿ।

ಜಾತೆ ನಿರ್ಭೀತೆ ಸುದಾತೆ ಸಕಲಜನ।
ಮಾತೆ ಸಜ್ಜನಮನಃಪ್ರೀತೆ ಸುಖ್ಯಾತೆ ॥

ಹೀಗೆ ಮಥುರಾ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ದೇವಕಿಯಿದ್ದ ಕಾರಾಗೃಹದ್ವಾರದ ಮುಂದೆ ನಿಂತ ಕೊರವಂಜಿಯ ಮಾತು ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ :

(ಕೊರವಂಜಿ ಕಟ್ಟಳೆಯು ತಮಿಳುದೇಶದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ವಿಶೇಷ. ಮೂಲತಃ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕವುಳ್ಳುದಾಗಿದ್ದು ಪಾರ್ವತಿ ಕೊರವಂಜಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಕೊರವಂಜಿ, ಅರ್ಜುನ ಕೊರವಂಜಿ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಕೊರವಂಜಿ ಯಕ್ಷಗಾನ' ಗ್ರಂಥಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು 'ಮಥುರಾ ಪಟ್ಟಣದಿಂದ ಬಂದ' ಕೊರವಂಜಿಯನ್ನು ಸುಬ್ಬನು ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ (ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿಯಲ್ಲ!) ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.)

'ಅಮ್ಮೋ ಕೇಳಡಿಯಮ್ಮೋ, ನೀಂಗಳ್ಕು ಸುಕಂ ಉಂಡಾವು; ನಿನ್ನುಡೆ ಬಂಧನಂಗಳೆಲ್ಲಾಂ ತೀರ್ಕುಂ, ಯೋಚನೆ ವೇಂಡ; ನೀಂ ನೆನಚ್ಚ ಕಾರ್ಯಂ ಎಲ್ಲಾಂ ಕೈಗೂಡುಂ; ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾಯಣನುಡೆಯ ಕರುಣಮುಂಡಾಯಿ ತಪಂಗಳುಂಶ್ಯೆದು ಅಡಿಕ್ಕೂರಿತ್ತು ಕೃಪಯಾನೇ, ಮನಂತಿಳಿವಿಲ್ ಇಷ್ಟಾವರಂಗಳಂ ಚೇಂಡಿಕ್ಕುಂ'.

ಆ ಮೇಲೆ ದೇವಕಿಯು ತನ್ನ ಕಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಿ ಮುಂದಿನ ಸುಖ ದುಃಖದ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದು 'ರಂಗುವಾಲೆ ಅಕ್ಷತೆ, ಫಲಪುಷ್ಪ, ತಾಂಬೂಲಾದಿ ಕಾಣಿಕೆ ಇಟ್ಟು 'ಕಣಿಗೂಡೆಯನ್ನು' ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಕೊರವಂಜಿಯು 'ಪೊಂಗೇದಗೆಸಳುಗುರ್ಗಳಲಿ ಶೋಭಿಸುವಂಥ' ದೇವಕಿಯ ಹಸ್ತರೇಖೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮಗನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಹರಿಸುವನೆಂದು ಕಣಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ದೇವಕಿಯು 'ಕಟ್ಟುಕಾವಲು ಕಂಸನಾಜ್ಞೆ' ಇರುವುದರಿಂದ ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಅದು ಉಳಿಯದೆಂದು 'ಹೊಟ್ಟೆಗೋಸುಗವಾಗಿ ನುಡಿದ ನಿಮಿತ್ತ'ವನ್ನು ತಾನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೊರವಂಜಿಯು ಹೇಳುವ ನಂಬಿಕೆಯ ಮಾತು :

ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ :

ಹೊನ್ನಿನಾಸೆಗೆ ಬಂದುದಿಲ್ಲ ಹಸ್ತಿಗಮನೇ-ನಿಶ್ಚಯ।
ಪುಣ್ಯವನು ನಿನಗೊರೆಯಲಾಗಿಯೆ ಬಂದೆ ನಮ್ಮ ॥
ನಾವಮಾತುಗಳಾಡಿ ಪೋಗಲು ಬಂದಳಲ್ಲ-ಶಿವದಯ।
ಮಾಡಿದಿರುವನು ಪೇಳಲಾಗಿಯೆ ಬಂದೆನಮ್ಮ
ಕಟ್ಟು ಬಣ್ಣದ ಜಾಲಮಾತಿನ ಕೊರವಿಯಲ್ಲ- ಲೋಕದ।
ಸೃಷ್ಟಿಯಧಿಪತಿತನಕೆ ಯೋಗ್ಯದ ಕೊರವಿಯಮ್ಮ ॥

ಏಕತಾಳ :

ಸೊಲ್ಲ ಕೇಳೆ ಸೊಲ್ಲ ಕೇಳೆ ಸೊಗಸುಗಾರವ್ವ।
ಬಲ್ಲಿದ ಸುಜಾಣೆ ಮರಿ ಹುಲ್ಲೆಗಣ್ಣನವ್ವ।
ಏಳುಲೋಕದಪ್ಪ ನಿನ್ನ ಬಾಲನು ಕೇಳವ್ವ।
ವೇಳೆಯೊಳವತರಿಸಿ ಖಳರ ಕೊಲುವನು ನೋಡವ್ವ ॥

ಸಣ್ಣ ಬಾಲಕೂಸಿಗೊಂದಿಷ್ಟನ್ನವ ಕೊಡವ್ವ ।
ಎನ್ನ ಮಂಡೆಗಿಷ್ಟು ಎಳ್ಳೆಣ್ಣೆಯ ಹಾಕವ್ವ ॥

ಹೀಗೆ ಸಂತೈಸಿ ಕೊರವಂಜಿ ತೆರಳಲು ದೇವಕಿಯ ಬಸುರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಏಳನೆಯ ಗರ್ಭವು ಕರಗಿತು. ರೋಹಿಣಿಯು ಗರ್ಭದಿಂದ ಶೇಷಾವತಾರಿಯು ಜನನವಾಯಿತು. ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾಯಣನು ತಾನು ಸುರರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಅಭಯವಚನದಂತೆ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮನಮಾಡಿದನು. ದೇವಕಿಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸತ್ವ ಲಕ್ಷಣವು ಮೈದೋರಿತು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಂತೋಷವು ಉಕ್ಕೇರಿ ಹೀಗೆ ಹರಿಯಿತು.

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ದಯವಿಟ್ಟ-ಪರಮಾತ್ಮ ಭಕ್ತರ ಮೇಲೆ । ದಯವಿಟ್ಟ... ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ದಯವಿಟ್ಟ ಧರೆಗವತರಿಸಿ- ಚಿ ।
ನ್ಮಯರೂಪ ಖಳರ ಸಂಹರಿಸಿ-ಲಕ್ಷ್ಮೀ ।
ಪ್ರಿಯ ಸಾಧುಜನರನುದ್ಧರಿಸಿ ।-
ಭಯಗೊಳುತಿರುವ ಭೂ । ಮಿಯ ಭಾರವಿಳುಹಿ ತ ।
ನ್ನಯ ಚಾರಿತ್ರಗಳ ನ । ಕ್ಷಯವ ಮಾಡುವೆನೆಂದು ॥
ಕೊಡನೊಳಗಿಹ ದೀಪದಂತೆ- ಮುಸು ।
ಕಿದಲು ರತ್ನದ ಛಾಯೆಯಂತೆ - ಮುಗಿ ।
ಲೆಡೆಯ ಭಾಸ್ಕರ ಬಿಂಬದಂತೆ ।
ಕಡುಮುದ್ದು ಮೊಗ ಬಿಳುಪಿಡೆ ಮೊಲೆತುದಿ ಕಪ್ಪು ।
ತೊಡರಿತಿವಳಪಾದದಡಿಯುರಸಿನವಾಗೆ ॥
ಆಸರುಬ್ಬಸವೆತ್ತಿದಂತೆ-ಮೆಯ್ಯ ।
ಬೇಸರು ಘನವಾಯಿತಂತೆ-ನವ ।
ಮಾಸ ತುಂಬಲು ಪುಣ್ಯವಂತೆ ।......
... ...

ಹೀಗೆ ನವಮಾಸ ತುಂಬಲು ಶ್ರಾವಣ ಮಾಸದ ಅಷ್ಟಮಿಯಂದು ಬುಧವಾರ ನಡುಪಿರುಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ಜನನವಾಯಿತು. ತನ್ನನ್ನು ನಂದಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ 'ಮಾಯಾಂಗಿ'ಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಂದಿರಿಸಿರಿ ಎಂಬ ಸಿರಿನುಡಿಯಾದಂತೆ ವಸುದೇವನು ಶಿಶುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಜನ್ಮಲೀಲೆಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಸುಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಕಾರೆಂಬ ಕತ್ತಲೆ ಕವಿಯಲು ದೆಸೆದಿಕ್ಕು ।
ಭೋರೆಂದು ಮಳೆಹೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವಾಗ - ಪುರ ।
ದ್ವಾರಂಗಳಾಳದಂಡಿಗೆ ಬೇಗ-ಕಳಚಿ ।
ದಾರಿಯಾಯಿತು ಶೌರಿ ಬರುವಾಗ-ಕಾಣು ।
ತ್ತಿರುವಾಗ-ಕಾವ ।
ಲವರಾಗ । ನಿದ್ರೆ ।
ಬಾರಿಸಲೆಚ್ಚರಿಲ್ಲದ ಯೋಗ-ಸೂತ್ರ ।

ಧಾರಿಯ ಮಹಿಮೆಯಂದವನೀಗ ||
ಒಡೆಯ ಕೋಪಿಸಬಾರದೆಂದು ಪನ್ನಗರಾಜ |
ನಡುವಿರುಳಿನೊಳೆದ್ದು ಬಂದನು - ಮಳೆ |
ಹೊಡೆಯಲುಂಬುವದನ್ನು ಕಂಡನು -ತನ್ನ |
ಹೆಡೆಯನಂಬರಕೆತ್ತಿ ನಿಂದನು-ಮಾಣಿ |
ಕ್ಯಗಳನು-ಪ್ರಕಾ |
ಶಗಳನು-ಮಾಡಿ |
ಕೊಡುತಾಡುತಲೆ ನಡೆತಂದನು-ಭೋ |
ರ್ಗುಡಿಸುವ ಯಮುನೆಯ ಕಂಡನು ||

\- - - - - - - - -

\- - - - - - - - -

ಯಮುನೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ನಂದಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಸುದೇವನು-

ಪೊತ್ತು ಕೊಂಡಿರ್ದ ಗೋವಿಂದನಾನಂದದ |
ಮೂರ್ತಿಯನೆತ್ತಿ ತಗ್ಗಿರಿಸಿದ-ಕೈಯೊಳ್ |
ಮತ್ತೆ ಮಾಯಾಂಗಿಯ ಧರಿಸಿದ-ಕಾ |
ಣುತ್ತ ಮನದೊಳು ಕಾತರಿಸಿದ-ತಿರು |
ಗಿದ ಬೇಗ-ಸೆರೆ |
ಮನೆಗಾಗ-ಬಳಿ |
ನಿತ್ತೊಳಪೊಗಲು ಮುಚ್ಚಿತು ಕದ-ಕಾಲಿ |
ಗೊತ್ತೆ ಸಂಕಲೆ ಪೇಳಲೇನದ ||

ಆಗ ಶಿಶುವಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಎಚ್ಚೆತ್ತ ಕಂಸ-

ತ್ರಿವುಡೆ :

ಪುಟ್ಟಿದನು ಪಗೆ ಎಂದು ಮನದಲಿ |
ಬಿಟ್ಟಮಂಡೆಯೊಳೊದರಿ ಬಲುಬುಸು |
ಗುಟ್ಟುತೇಳುತ ಬೀಳುತಲೆ ಕಂ | ಗೆಟ್ಟುಭರದಿ |
ತಡವುತೆಡವುತ ಒಂದುಬಾಗಿಲ |
ನೊಡೆದು ಹುಂಕರಿಸುತ್ತ ಶಿಶುವನು |
ಕೊಡುಕೊಡೆನುತಾರ್ಭಟಿಸಿನಿಂದನು |ಹೊಡೆದುಕೈಯ ||

ಇದೊಂದು ಹೆಣ್ಣುಮಗುವನ್ನಾದರೂ ಉಳಿಸಲಾರೆಯಾ? ಎಂದು ದೇವಕಿಯು ಅಣ್ಣನಾದ ಕಂಸನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವ ಹೆತ್ತಕರುಳಿನ ಮರುಕವು ಹೀಗಿದೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಅಣ್ಣಾ ಕೊಲ್ಲುವುದೇಕೊ ಮಗಳ-ಇಕೊ |
ಹೆಣ್ಣು ಹುಟ್ಟಿತು ನೋಡು ಪುಣ್ಯಭಾಗ್ಯಗಳ || ಪಲ್ಲ ||

ಗಗನದ ನುಡಿ ತಪ್ಪಿತಲ್ಲ-ನಿನ್ನ |
ಪಗೆಯನೆಂಬಾ ಮಾತು ಪುಸಿಯಾಯಿತಲ್ಲ ||

ಮಗು ನಿನ್ನ ಸೊಸೆ ವೈರಿಯಲ್ಲ-ಕೈಯ ।
ಮುಗಿದು ಬೇಡುವೆ ಪಾಲಿಸಿದನೊಂದು ಸೊಲ್ಲ ॥

- - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - -

ನಿನ್ನ ಸಂಗಡ ಹುಟ್ಟಿಬಂದು- ನಿತ್ಯ ।
ಕಣ್ಣ ನೀರ್ಕೂಳುಣಸಿದೆಯೊ ಇಂತಿಂದು ।
ಇನ್ನಾದರಿದ ಮನತಂದು - ಪಾಲಿ ।
ಸೆನ್ನ ಪುಣ್ಯದೊಳಾದ ಶಿಶುವ ನೀನೊಂದು ॥

ಹಲವು ಪರಿಯಲಿ ಬೇಡಿಕೊಂಡರೂ ಕೇಳದೆ ಮದಕಂಸನು ಶಿಶುವನ್ನು ನೆಲಕ್ಕಪ್ಪಳಿಸಿದರೆ ಆ ಚಂಡಿಕೆಯು 'ಎಲೆ ಪಾಪಿ ಕೇಳು ನೀನೆನ್ನ ಕೊಲುವುದಕೆ ಗಂಟಲೊಳಿಳಿವ ತುತ್ತಲ್ಲ' ನಿನ್ನ ವೈರಿಯು ಬೇರೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಎದೆಯ ತುಳಿದಂಬರಕೆ ಚಿಗಿ'ಯುತ್ತಾಳೆ. 'ಎನ್ನ ಪ್ರಾಣವ ಕಳೆವ ಚಿಣ್ಣನನು ಕೊಲುವುದಕೆ ಕನ್ನಡಿಯ ಗಂಟಾಯ್ತು ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೋಯ್ತು' ಎಂಬ ವ್ಯಸನದಿಂದ ಕಂಸನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಶಿಶುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವಿಷದ ಮೊಲೆಯೂಡಿ ಕೊಂದುಬರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪೂತನಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಗೆ ಬಂದ ಪೂತನಿಯನ್ನು ಸುಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಗರುಡನನು ಕೊಲಬಂದ ನಾಗಿಯೊ ।
ಕರಿಣಿಯೋ ಕೇಸರಿಯ ಸೆಣಸುವ ।
ಉರಗ ಪುತ್ತಿನ ಕೊರೆಯಬಂದಿಹ ಇಲಿಯ ಮರಿಯೊ ॥
ಲೋಕಶಿಶುಗಳ ಕೊಂದ ಮೊಲೆಯನು ।
ತಾರಕಾಗ್ರದಿಪಿಡಿದು ಬಾಯ್ಗೆ ।
ಟ್ಹಾಕಿ ಪಲ್ಗಳೊಳೆಳೆಯುತುಂಡನು ಲೋಕನಾಥ ॥

ಝಂಪೆತಾಳ :

ಸೋಕಿದರೆ ಮೆಯ್ಸುಡುವ ವಿಷವ ಕಟವಾಯಿಂದ ।
ಲೋಕರಿಸುತುಗುಳಿ ಧಾರೆಗಳ ।
ಆ ಕುಟಿಲೆಯಂಗರಕುತವ ಹೀರಿ ಬಿಡಲು ಪರಿ ।
ದೋಕುಳಿಯು ನಗರ ತುಂಬಿದುದು ।
ಮಗುವಲ್ಲ ಇದು ಮಾರಿ ಎನುತ ನಿಷ್ಠುರದ ಶ ।
ಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಗಿ ಬಾಯ್ಬಿಡುತ ।
ಅಗಣಿತದ ಪರ್ವತಕೆ ವಜ್ರನಿಟ್ಟಂತೆ ಕೈ ।
ಯುಗುರ ಕೊನೆಯಿಂದ ಚಿವುಟಿದಳು ॥

ಒಂದರೆ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಭಯಂಕರವಾದ ನಿಜಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪೂತನಿಯು ಅಸುವಳಿದು 'ನೀಲಾದ್ರಿಯಂತೆ' ಕೆಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಯಶೋದೆಯು ಮಗುವಿಗೆ ವಿಷವೇರಿತೆಂದು ಹೆದರಿ 'ಅಡರಿದಣುಗನ ಪಿಡಿದು ಮನೆಗೊಯ್ದು ವಿಷದ ಗಾರುಡಿಗರನು ಕರೆಸಿ' ಮಂತ್ರೌಷಧಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಗಾರುಡಿಗರು ಶೇಷಶಾಯಿಯಾದ

ಪರಮ ಪುರುಷನಿಗೆ ವಿಷವೇರಿತೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ವಿಷವಿಳಿಸಲು ತಲೆಗೆ ಸೊಪ್ಪಿಕ್ಕಿದರೆಂಬ ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಿರಿ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಸೊಪ್ಪನಿಕ್ಕಿದರು ಗಾರುಡಿಗರು-ಶೇಷ ।
ತಲ್ಪಗೆ ವಿಷ ತಲೆಗೇರಿತೆಂದೆನುತ ।। ಪಲ್ಲ ।।
ಎಂಬತ್ನಾಲುಕುಲಕ್ಷ ಜೀವರಾಶಿಗಳೆಲ್ಲ ।
ಬೊಂಬೆಯಮಾಡಿ ಕುಣಿಸುವಾತಗೆ ।
ಡಂಭಕತನದಿ ಪೂರ್ಣೇಂದು ಬಾಲಗೆ ವಿಷ ।
ದುಂಬಿ ರಾಕ್ಷಸಿ ರಾಹು ಸೋಕಿತೆಂದೆನುತ ।
ವಿಷವ ಭುಂಜಿಸುವನ ಮೇಲೇರಿ ಬಪ್ಪಗೆ ।
ವಿಷಕಂಧರನ ಮಿತ್ರ ಮಾಧವಗೆ ।
ವಿಷದ ಮೊಲೆಯನುಂಡನೆನುತಲನಿಮಿಷರು ।
ಬಿಸರುಹನಯನನ ಪಾದಸರೋಜಕ್ಕೆ ।।
ಭೂತಪಂಚಕದೇಹ ತನ್ನಿಂದುದ್ಭವಿಸಿದ ।
ಭೂತಳ ನಿರ್ಮಿಸಿದಾತನಿಗೆ ।
ಪ್ರೇತಪಿಶಾಚಿಗಳಿಗೆ ಬಲಿಗಳ ನಾಡ ।
ಭೂತಕ್ಕೆ ಹರಕೆ ತಂಬಿಲ ಕೋಲ ಕಟ್ಟುತ್ತ ।।
ಕಣ್ಣು ಕೈಕಾಲಾಡಿತಿನ್ನು ಯಶೋದೆಯ ।
ಪುಣ್ಯದಿಂದುಳಿಯಿತು ಶಿಶುವೆನ್ನುತ ।
ಕಣ್ವಪುರೀಶ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನೆ ।
ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸುಖದಲಿ ಬಾಳುಬಾಳೆನುತ ।।

ಆಮೇಲೆ ಗೋಪಿಯರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೂಗುವ ಜೋಗುಳದ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ-

ಮಾಧವಯ್ಯನ ತೊಟ್ಟಿಲ ಮೇಲೆ ।
ಮಾಣಿಕ ಗುಲಗುಂಜಿಯ ಚಂದವಮಾಡಿ ।
ಮಾಣೋ ಮಾಣೆಂದು ಮುದ್ದ ಳಿಹೊಯ್ಯು ।
ಮಾಧವ ಮಾಧವ ಶರಣೆಂದು ಗೋಪಿ ।। ಜೋ ಜೋ ।।

ಹೀಗೆ ಶೈಶವ ಕಳೆದು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂದಗೋಪನ ಮನೆಯ ಮುಂದಣ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿರುವ ಚಿಣ್ಣಕೃಷ್ಣನ ಆನಂದವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಗೊಲ್ಲತಿಯರು ದಧಿಭಾಂಡವನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮಂದಗಮನೆಯರನ್ನು ಕಂಡು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು 'ಬಂದು ಸುಂಕಗಾರನು ತಾ ।ನೆಂದು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ'ನಂತೆ. ಆ ಸುಂಕವ ವಿನೋದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿರಿ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಬಾಲಕೃಷ್ಣ : *ಕೊಟ್ಟುಪೋಗಿರೆನ್ನ ಸುಂಕವ- ಕೊಡದೆ ಕಣ್ಣ ।*
ಬಿಟ್ಟರಂಜುವನಲ್ಲ ದಿಟ್ಟೆ, ಹೆಂಗಳಿರ ।। ಪಲ್ಲ ।।
ಕುಂಭಿನಿಯೊಳಗೆ ಈ ನಂದಕೋಲದಲ್ಲಿ ।

ಒಂಬತ್ತು ಕಡೆಯಲಿ ಠಾಣ್ಯವುಂಟು ।
ಒಂಬತ್ತು ಕಡೆಯಲಿ ತೊಂಭತ್ತು ಸರತಿಗೆ ।
ಡೊಂಬಿಗೆ ಹೋಗುವ ಜಂಬಾರವಾಯ್ತು! ॥

ಗೊಲ್ಲತಿ : ಸುಂಕದ ನಿಜವೇನು ಪೇಳು - ನಿನ್ನ ।
ಅಂಕೆಗೆ ನಾವಂಜುವವರಲ್ಲ ಕೇಳು ॥
ಬಿಂಕವು ಸಲ್ಲ ಬೀದಿಯೊಳೆಲ್ಲ ಹೊಲೆಕಣ್ಣು ।
ಸೋಂಕಿದರೆವರಕ್ಕು ವೈಗಾಯುಸವು ಬಕ್ಕು ॥

ಕೃಷ್ಣ : ಬೆಣ್ಣೆ ಮಣವಿಗೊಂದು ತಾರ - ಮೂರು ।
ಹೊನ್ನು ಮೊಸರ ಭಾರಕಹುದು ನೀವಿದರ ।
ಮನ್ನಿಸದಿರೆ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲವರ - ಮನೆ ।
ಯನ್ನೊಳಪೊಕ್ಕು ಸೆಳೆಕೊಂಬೆ ಪಾಲ್ಮೊಸರ ॥

ಗೊಲ್ಲತಿ : ನಂದಗೋಪನ ಸುಕುಮಾರ - ಸಣ್ಣ ।
ಕಂದನೆ ನಿನಗೇತಕಿನಿತು ವಿಚಾರ ।
ಮುಂದೆಮ್ಮ ತಡೆದಲ್ಲಿ ವಿವರ- ನಿನ್ನ ।
ತಂದೆತಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೇಳ್ವೆವು ದೂರ ॥

ಈ ಹೆಂಗಳೆಯರು ಮನೆಗೈದಿ ಅಲ್ಲಿ ಮೊಸರು ಕಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಚಿಣ್ಣಕೃಷ್ಣನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಒಳನುಗ್ಗಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದ ಬೆಣ್ಣೆ ತುಪ್ಪ ಜೇನುಸಕ್ಕರೆಗಳನ್ನು ತಿಂದೋಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತಾ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾಣೆಯಾದುದನ್ನರಿತ ಆ ಹೆಂಗಳೆಯರು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಯಾರೆಬಂದವರು! - ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕಳ್ಳ । ರಾರೆ ಬಂದವರು! ॥
ಸೋರೆಯ ಮೊಸರು ಬೆಣ್ಣೆಯ ತಿಂಬುತೋಡಿದ ॥ ಪಲ್ಲ ॥
ಸಿಕ್ಕದೊಳಿರಿಸಿದ ಮಡಕೆಗಳೊಳಗೆಲ್ಲ । ಬೆಕ್ಕಿನಂದದಿ ಮೆಲ್ಲ ಹುಡುಕಾಡುತ್ತ ।
ಅಕ್ಕನವರು ಭಾವಗೆಂದು ಕಟ್ಟಿರಿಸಿದ । ಸಕ್ಕರೆ ಜೇನುತುಪ್ಪವ ತಿಂಬುತೋಡಿದ ॥
ಸುತ್ತಲು ಚಾವಡಿಯೊಳು ಮಲಗಿರುವಾಗ । ಹಿತ್ತಿಲ ಬಾಗಿಲಿಂದೋಡಿ ಬಂದು ।
ಅತ್ತೆಯು ಮಲಗಿ ನಿದ್ರಿಸುವಾಗ ಕೊರಳಿಂದ । ಮುತ್ತಿನ ಸರವನ್ನು ಹರಿದು ಬಿಚ್ಚೋಡಿದ ।
ಹುಣ್ಣಿಮೆ ದಿವಸ ಮುತ್ತೈದೆ ಬ್ರಾಹ್ಮರಿಗೆಲ್ಲ । ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರಹೇಳಿ ಬಡಿಸಲೆಂದು ।
ಅಣ್ಣನವರು ತೆಗೆದಿರಿಸಿದ ರಸಬಾಳೆ । ಹಣ್ಣಿನ ಗೊನೆಯ ವಂಚನೆ ಮಾಡುತೋಡಿದ ॥
ಮರುಳಾದೆ ಏನೆ ಬಾಲೆ- ಇಲ್ಲಿಗೆ ರಾತ್ರಿ । ಬರುವರಾರುಂಟು ಪೇಳೆ ।
ನೆರೆಹೊರೆಯವರು ಎಚ್ಚರಿತುಕೊಂಡಿರುವಾಗ ।
ಸರಿರಾತ್ರೆಯೊಳಗೊಬ್ಬ ಸುಳಿವ ಮಾತುಂಟೇನೆ? ॥
ಚಿನ್ನಬೆಳ್ಳಿಗಳ ಬಿಟ್ಟು-ಸಕ್ಕರೆಬಾಳೆ । ಹಣ್ಣಗೆಂದಾಸೆವಟ್ಟು ।
ಬೆಣ್ಣೆ ತುಪ್ಪಗಳ ಮೆಲ್ವರೆ? ಮನೆಯೊಳಗಿದ್ದ ।
ಸಣ್ಣವರಾಟವಲ್ಲದೆ ಬೇರಿನ್ನಾರುಂಟು? ॥

ಅಕ್ಕ ನೀ ಸುಮ್ಮನಿರೆ- ಆದರೆ ಕಳ್ಳ । ಸಿಕ್ಕದೆ ಪೋಪನೇನೆ ।
ದಕ್ಕದು ಕಳವುಹಾದರವೆರಡಕು ಸಣ್ಣ ।
ಮಕ್ಕಳಾದರು ಕಂಡು ಸೊಕ್ಕ ಮುರಿಯಬೇಕು ॥

ಮರುದಿನ ಬೆಳಗಾಗಲು ಮುತ್ತೊಬ್ಬಳು ತುರುಗೆಲಸದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಚಿಣ್ಣಕೃಷ್ಣನು ಮಿಣ್ಣನೆ ಮನೆಯೊಳ ಹೊಕ್ಕು 'ಕೆನೆ ಮೊಸರ ಸುರಿದೋಡು'ವುದನ್ನು ಕಂಡು ಓಡಿಬಂದು ನೆರೆಮನೆಯ ಸಖಿಯೊಡನೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ :

ಝಂಪೆ :

ಅಕ್ಕ ಕೇಳೀ ಕೇರಿ ಒಕ್ಕಲೊಳು ಕಳುವವರು ।
ಮಕ್ಕಳೊಳಗಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ ॥
- - - - - - - - - -
ನಂದಗೋಪ ಯಶೋದೆ ಕಂದನಲ್ಲದೆ ಮನೆಗೆ ।
ಬಂದು ಕಳುವವರಿಲ್ಲ ಬದಲೊಬ್ಬರಲ್ಲ ॥
ಅರಸುಗಳ ಬಾಲಕರು ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದರೆ ।
ಪರರೊಡನೆ ಪೇಳ್ವರದ ಪರಿಹರಿಪರಿಲ್ಲ ॥

'ಜೇಲಿಯೇ ಬೆಳೆ ತಿಂದು ಕೆಡಿಸಿದರೆ' ನಾವಿನ್ನು ಹೇಗೆ ಬದುಕಲಿ? ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಗ್ಗಟ್ಟಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನ ಚಿಣ್ಣಾಟವನ್ನು ದೂರಲು ಅರಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಬಂದವರನ್ನು ಕಂಡು ಗೋಪಿಯು 'ಊಟ ಮೀಹಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡರು ಬಂದಪರಿತೆ ಪನಿರವ್ವ । ಬಲು । ಕಾಟಕ ಜನರಿಂದ ಕನಪು ಬಂದೆಸಗಿತೆ ಪನಿರವ್ವ?' ಎಂದು ಎಲ್ಲರೊಟ್ಟಾಗಿ ಬಂದ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೇಳಲು ಅವರು ತಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನಾಟಗಳನ್ನು ಮುದದಿಂದ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

ಮುಚ್ಚೆತಾಳ :

ಕೇಳೆ ಗೋಪಿ ರಂಗನಾಟವ-ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ನಾವು ।
ಪೇಳದಿರುವುದುಚಿತವಲ್ಲ ಪೇಳ್ದರಿಪ್ಪ ಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲ ॥

ಸರಿಯ ರಾತ್ರಿಯೊಳಗೆ ಬಾಗಿಲ್ಮು ರಿಯಲಾಗಿ ಬೆದರಿ ಕದವ ।
ತೆರೆಯಲೊಳಗೆ ಬಂದು ನಾ । ವರಿಯದಂತೆ ಹಾಲು ಮೊಸರ ।
ಸುರಿಯಲದರ ನೋಡಿ ಸುಮ್ಮನೆ- ನಾವಿರಲು ಸ ।
ಕ್ಕರೆಯ ಕದ್ದು ಮೆಲುವ ಗಮ್ಮ । ನೆ-ನಗುತ ಮೋ ।
ಗರಿಯ ಮಾಡಿ ಬಿಡುವ ನಮ್ಮ । ನೆ-ನೀ ಕರುಣದಿಂದ ॥ ಕೇಳೆ-

ಅಟ್ಟದ ಮೇಲಡಗಿಸಿ ಬ । ಚ್ಚಿಟ್ಟರದರ ಬುಡಕೆ ಕೋಲ ।
ಲಿಟ್ಟು ತೂತುಮಾಡಿ ಬಂ । ದಪ್ಪು ಬಾಯನಿಟ್ಟು ಸವಿಯು ।
ತೊಟ್ಟುನವರ ಕರೆದು ಕೊಡುವ । ನು-ಬೆದರಿಸೆ ಕ ।
ಲ್ಲಿಟ್ಟು ಭಾಂಡಗಳನೆ ಒಡೆವ । ನು-ಸತಿಪತಿಯರ ।
ಜುಟ್ಟುಜುಟ್ಟು ಕಟ್ಟಿಬಿಡುವ । ನು-ನೀ ಕರುಣದಿಂದ ॥ ಕೇಳೆ-

'ಸಂಜೆಯೊಳಂಗಳಕಿಳಿಯದ ಬಾಲ'ನ ಮೇಲೆ ಸಲ್ಲದ ದೂರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಗೋಪಿಯು ನಂಬುವಳೆ? ಅವಳು ಪರಿಹಾಸದಿಂದ-

ಸರಿರಾತ್ರಿಯೊಳಗೆನ್ನ ತರಳ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಗುರುತವೇನಮ್ಮ ಪೇಳೆ।

- - - - - - - - - -

ಕಂದನಿರುಳು ನಿಮ್ಮ ಮಂದಿರದೊಳು ಬೆಣ್ಣೆ ತಿಂದಿಹ ಗುರುತವೇನ?।

ಎಂದು ಅವರನ್ನೆ ಕೇಳಿ ಮನ್ನಿಸಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮರುದಿನ ಮತ್ತೊಬ್ಬಳು ಬಂದು ಹೀಗೆ ದೂರುತ್ತಾಳೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಎಷ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಮ್ಮ-ಗೋಪಾಲನ। ದುಷ್ಟತನವ ಗೋಪಮ್ಮ ।
ಕಟ್ಟಿದ ಕರುಗಳ ಬಿಟ್ಟು ಕರೆವ ಮುನ್ನ ।
ಹಟ್ಟಿಯಿಂ ನೆಗೆದೋಡಿದ-ಕೇಳು ವಿನೋದ ॥
ಬಣ್ಣಗತಿಯಲಿ ಬಂದ-ಪಾಲ್ಮೊಸರ್ತುಪ್ಪ ।
ಬೆಣ್ಣೆಯ ಕದ್ದು ತಿಂದ ॥-
ಮಿಣ್ಣನೆ ಮಲಗಿದ್ದ ಚಿಣ್ಣನ ಮೂಗಿಗೆ ।
ಸುಣ್ಣವ ಬರೆದೋಡಿದ-ಕೇಳು ವಿನೋದ ॥
ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಂಡು ನಾವು-ಅಟ್ಟಿದಲಿ ಬ ।
ಚ್ಚಿಟ್ಟರೆ ಅದ ನೋಡಿದ ।
ಮೆಟ್ಟಿ ಗೋಪರ ಹೆಗಲಲಿ ನಿಂತು ಬಳಿಕ ಕ ।
ಲ್ಲಿಟ್ಟೋಡಿ ಪೋದ ಕಾಣೆ-ಕೇಳೆಲೆ ಜಾಣೆ ॥
ಭಟ್ಟಬ್ರಾಹ್ಮರಿಗೆನ್ನುತ-ಮೂಲೆಯಲಿ ಬ ।
ಚ್ಚಿಟ್ಟಿರ್ದ ಘೃತದ ನೋಡುತ ॥
ಕೆಟ್ಟ ಮೂಳಿಯ ಮಕ್ಕಳೆನುತ ಬಾಗಿಲ್ಗೆ ಕ ।
ಲ್ಲಿಟ್ಟೋಡಿ ಪೋದನಮ್ಮ-ಕೇಳೆ ಗೋಪಮ್ಮ ॥

ಅದಕ್ಕೆ ಗೋಪಿಯು ಉತ್ತರ :

ಕಂದ :

ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕ ಪಾಲ್ಮೊಸ ।
ರಿಕ್ಕಿದರದನುಣ್ಣಲೊಲ್ಲ ಸೇರದು ಬೆಣ್ಣೆ ।
ಚಿಕ್ಕವ ನಿಮ್ಮಡಿಗೆಯ ಮನೆ ।
ಪೊಕ್ಕನು ಸರಿರಾತ್ರಿ ಎಂಬ ಮಾತಿದು ಚೋದ್ಯಂ ॥

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರೂ ಹಾಲು ಮೊಸರು ಬೇಡವೆನ್ನುವವ, ಬೆಣ್ಣೆ ಆತನಿಗೆ ಸೇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ! ಇಂಥ ಸ್ವಭಾವದ ಬಾಲಕನು ಪರರ ಮನೆಯ ಹಾಲು ಮೊಸರನ್ನು ನಡುವಿರುಳು ಕದ್ದುಣ್ಣುವನೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗೋಪಿ ನಂಬುವಳೆ? ದೂರು ತಂದವರಾದರೂ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬಿಡುವರೆ? ಅವರಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟೆಯೊಬ್ಬಳು ಮುಂದೆ ಬಂದು 'ಹೋಗಲಿ, ಹಾಲು ಮೊಸರಿನ ಸಂಗತಿಯಂತಿರಲಿ, ಅದು ಸಣ್ಣವನ ಮಕ್ಕಳಾಟಿಗೆ ಎನ್ನೋಣ... ಇದಕ್ಕೇನೆನ್ನುವಿ?' ಎಂದು ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಹೇಳದೆ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದ ತನ್ನ ಮಗಳ ದೂರನ್ನು ತಾನೇ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ :

ಇದೂ ಸಣ್ಣವನಾಟವೊ?

ದಿಟ್ಟೆ : *ಸಣ್ಣವರಾಟವಲ್ಲ-ಸಂಗಡ ಬಂದ ।*
ಚಿಣ್ಣರೊಳ್ ಕೇಳ್ದೆನೆಲ್ಲ ।

ಅಣ್ಣ ರಾಮಕುರಿಯದಂದದೊಳೊಮ್ಮೆ ಬಂದಿವಳ
ಬಣ್ಣದುಟಿಯ ಸವಿದ- ಕೇಳು ವಿನೋದ || ಸಣ್ಣ ವರಾಟವಲ್ಲ ||

ಗೋಪಿ : *ಎಂದೂ ಎನ್ನ ಮಗನಿಗೆ- ಆಲದ ಹಣ್ಣ |*
ತಿಂದು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗೆ |
ಒಂದರಿಯದ ಬಾಲ ಮುಗುದ ನಿನ್ನಧರವ |
ತಿಂದರಿಂದೇನಾಯಿತೆ?- ಪೇಳೆಲೆ ಕಾಂತೆ || ಚಿಕ್ಕವನಲ್ಲವೇನೆ? ||

ದಿಟ್ಟೆ : *ನಸುಬೆಳಗಾಗುವಾಗ- ಯವ್ವನವತಿ |*
ಮೊಸರ ಮಂತಿಸುತಿಪ್ಪಾಗ ||
ಕುಶಲದಿಂದೆಳೆದಮರ್ದಪ್ಪುತ ತರುಣಿಯು |
ಪೊಸಕುಚಂಗಳ ಮುಟ್ಟಿದ- ನೋಡು ವಿನೋದ || ಸಣ್ಣವನಾಟ ||

ಗೋಪಿ : *ದೇವತಾರ್ಚನೆಗೆನ್ನುತ- ಸತ್ಯದಲಿ ರಾ |*
ಜೀವಗಳನೆ ಕೊಯ್ಯುತ |
ತಾವರೆ ಮೊಗ್ಗೆ ಎಂದರಿಯದೆ ಮುಟ್ಟಲು |
ಅವಮಾನ ಘನವಾಯಿತೆ?- ಪೇಳೆಲೆ ಕಾಂತೆ || ಚಿಕ್ಕವನಲ್ಲವೇನೆ?||

ದಿಟ್ಟೆ : *ನೀರನು ತರ ಹೋಹಾಗ- ಈ ಸುದತಿಯ |*
ದಾರಿಯಡ್ಡವ ಕಟ್ಟಿದ |
ನಾರಿ ಹೇಳಿದಕೇನು ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟೆ? ಎನುತುಟ್ಟ |
ಸೀರೆಯನೆಗೆದೋಡಿದ- ಕೇಳು ವಿನೋದ || ಸಣ್ಣ ವರಾಟವಲ್ಲ ||

ಗೋಪಿ : *ಆರೇಳು ವರ್ಷವಾದ- ಬಾಲಕನುಟ್ಟ |*
ಸೀರೆಯಂದವ ನೋಡಿದ |
ಸೌರಮ್ಯಾಂಬರವಿದರ ಬೆಲೆ ಏನೆನುತ ಮೇಲೆ |
ಹಾರಿಸಲೇನಾಯಿತೆ? |- ಪೇಳೆಲೆ ಕಾಂತೆ || ಚಿಕ್ಕವನಲ್ಲವೇನೆ?||

ಈ ರೀತಿ ಹಲವು ಪರಿಯ ಚಾಟುಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಿ ಕಡೆಗೆ ಗೋಪಿಯು 'ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೃಷ್ಣನು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳಚೇಷ್ಟೆಗೆ ಬಂದರೆ ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆದು ತನ್ನಿರಿ, ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಲು ಗೊಲ್ಲತಿಯರು ಹಿಂತೆರಳುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೊಂದು ದಿನ ಸಮಯ ಸಾಧಿಸಿ ಪಾಲ್ಮೊಸರು ಕದ್ದೋಡುವ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅವರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಕಳ್ಳ ಸಿಕ್ಕಿದ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಕೃಷ್ಣನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಸಿಕ್ಕಿದ- ಕಳ್ಳ- ಸಿಕ್ಕಿದ- ಇವನ |
ಸೊಕ್ಕುಗಳನೆ ಮುರಿದಿಕ್ಕದೆ ಬಿಡೆವೀಗ || ಪಲ್ಲ ||
ಬೊಂಬೆಯ ಮದುವೆಯಾಟದೊಳಿರಲಿವ ಬಾಲ |
ನೆಂಬುದಕಾಗಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಬಿಟ್ಟೆವು |
ಕಂಬದ ಮರೆಗಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ದೀ ತರುಣಿಯ |
ಚುಂಬಿಸಿ ತುಟಿಕಚ್ಚಲುಚಿತವೇನಮ್ಮ? ||

ಮೊಸರು ಬೆಣ್ಣೆ ಬಾಳೆಹಣ್ಣು ತಾ ಮೆಲುವಾಗ।
ಹಸುವುಗುವೆಂದು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡೆವು ॥
ನಿಶಿಯೊಳವಗಿ ಬಳಿಗೈತಂದೀ ತರುಣಿಯು।
ಪೊಸಕುಚಂಗಳ ಮುಟ್ಟಲುಚಿತವೇನಮ್ಮ? ॥
ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಳೆಯನಾಡುವ ಎಂದು ಕರೆವಾಗ।
ಸಣ್ಣವನೆಂದು ತಣ್ಣಗೆ ಬಿಟ್ಟೆವು।
ಕಣ್ವಪುರೀಶ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಈ ತರುಣಿಯು।
ಬೆನ್ನಿನ ಮೇಲೇರಿ ಇರಬಹುದೇನಮ್ಮ? ॥ ಸಿಕ್ಕಿದ-

ಸಿಕ್ಕಿದ ಕಳ್ಳ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೋಡದ ಹಾಗೆ ರಾತ್ರಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾದಿರುತ್ತಾರೆ. ಮನೆಗೆ ಬಾರದ ಮಗನನ್ನು ಕೇರಿಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಾಲನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಯಶೋದೆಯು ಹಂಬಲಿಸುವ ಪದ್ಯ :

ಏಕತಾಳ :

ರಂಗ ಬಂದ। ನೆ- ಪಾಂಡು। ರಂಗ ಬಂದ। ನೆ-
ರಂಗು ಮಾಣಿ। ಕದ ಹರಳ। ಉಂಗುರದ। ಕೈಯಬೆರಳ॥ ಪಲ್ಲ॥
ಸಿರಿಯ ಸೋ। ಲ್ಮಡಿಯ ಸೌಂ। ದರಿಯ ಪು। ಷ್ಪಮಾಲೆಯ।
ಧರಿಸಿ ಕುಂ। ಕುಮದ ಕ।ಸ್ತುರಿಯನಾಮ। ಹಣೆಯೊಳಿಟ್ಟು ॥ ರಂಗ॥

ಕೊರಳ ಕೌ। ಸ್ತುಭಹಾರ। ಮೆರೆವ ಕ। ರ್ಣಕುಂಡಲ।
ಕರದಿ ಕಂ। ಕಣ ಪೀತಾಂ। ಬರದುಡಿ। ಗೆಯನುಟ್ಟು॥ ರಂಗ-
ಉರದೊಳೊ। ಪ್ಪುವ ರತ್ನ। ವರವೈಜ। ಯಂತೀಮಾಲೆ।
ಕರದ ಕೊ। ಳಲ ಕಣ್ವ। ಪುರದ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ರಂಗ॥

ಹೀಗೆ ಅಂಗಲಾಚಿ ಕರೆಯುತ್ತ ಬರುವ ಗೋಪಿಯ ಮುಂದೆ ಗೊಲ್ಲ ಹೆಂಗುಸರು ಕಳ್ಳನನ್ನು ತಂದೊಪ್ಪಿಸಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ :

ಏಕತಾಳ :

ಗೋ॥ ಪಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ। ಕಂದನ। ಕೆಟ್ಟಚಾಳಿಯ। ಬಿಡಿಸೆ-
ಬೇಡವೆಂದೊಡ। ಬಡಿಸೇ-
ದಯದಿಂದೆಮ್ಮನು। ನಡೆಸೇ-
ಬೇಕಾದ್ದೆಲ್ಲವ। ಕೊಡಿಸೇ॥ ಗೋ॥ ಪಲ್ಲ॥

ಸುಳ್ಳು ಮಾ। ತಾಡುವಿರಿ ನೀ। ವೆಂದೆ ಗೋ। ಪಾಲಕೃಷ್ಣ।
ಒಳ್ಳೆಯವ। ನೆಂದೆ ಗುಣದಿ। ಹಿಂದೆ-। - ದಯ।
ಉಳ್ಳಡಿ। ನ್ನಾದರೂ। ಮುಂದೆ-। - ಇಕ್ಕೊ।
ಕಳ್ಳನ। ನೊಪ್ಪಿಸಿದೆವು ನಾ। ವಿಂದೆ-। ಸಟೆ।
ಯುಲ್ಲ ಕೈ। ಮುಗಿದು ಬೇಡುವ। ದೊಂದೆ- ಗೋ। ಪಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ॥
ಬೆಳಗು ಜಾ। ವದಲಿ ಮೆಲ್ಲಗೆ। ಬಂದ- ದಂ। ಪತಿಗಳು ಕೋಣೆ।
ಯೊಳಗೆ ಮಲ। ಗಿರಲು ಲಜ್ಜ। ಮುಂಡ- ಪೇ। ಟಲೇಸ್ ಬಂಡ।
ಇಳೆಯೊಳ। ಗೀತನೆ ಬಲು। ಪುಂಡ- ಮಂ। ಚದ ಕೆಳಗೆ।
ಕುಳಿತಲ್ಲಿ। ಯುವರ ನಿಜವ। ಕಂಡ- ನಾ। ಚಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ।
ಒಳಗೆ ನಗು। ತಿರುವನು ದೇವ ಮು। ಕುಂದ- ಗೋ। ಪಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ॥

ಕಳ್ಳನನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಂದರೆ ದಂಡಿಸುವೆನೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗೆ ಈಗೇನೆನ್ನು ವಳು ಗೋಪಿ? 'ತಿಂದ ಮೊಸರಿನ ಸೋರುದುಪ್ಪದ ಜೊಲ್ಲು ಕೈಬಾಯಿ ಎಂಜಲೂಡಿರಲು' ಬೇರೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಬೇಕೆ? ಚಿಣ್ಣನ ಕಳ್ಳತನಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಾಚಿಕೊಂಡು ಮನೆಗೊಯ್ದು ಪರಿಪರಿಯಿಂದ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿವೆ. ವಿಸ್ತಾರ ಭಯದಿಂದ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಯ ಮಾತಿನ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಹಾಡುತ್ತೇನೆ-

(ಚಾಪು) ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಅರಿತವ । ರಂತರಂ । ಗದಿ ನಿನ್ನ । ವರ ಕಣ್ವ ।
ಪುರದ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನೆಂದು ।
ಹಿರಿಯಣ್ಣ ಬಲರಾಮನುರಗೇಂದ್ರನೆಂಬಂಥ ।
ಮರಿಯಾದೆಯಲಿ ಪಾಠಕರು ಪೊಗಳುವುದಾಗಿ । ತರವೇನೊ ರಂಗ
ನಿನಗಿಂಥ ಚಾಳಿ ॥

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ತಾನು ಏನೊಂದೂ ಅರಿಯದ ನಿರಪರಾಧಿ, ತಪ್ಪೆಲ್ಲ ಆ ಗೊಲ್ಲತಿಯರದು ಎಂದು ತಾಯಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಚಮತ್ಕಾರದ ಪದ್ಯವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ :

ಮಟ್ಟೆತಾಳ :

ತವೆಯುದೆಂದಿ । ನಂತೆ ಗೋಪ । ಹುಡುಗರೊಡನೆ । ಗೋವ್ಗಳನ್ನು ।
ಹೊಡೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲ್ಮರೆಯೊಳವಗಿ ಎನ್ನ ಬಾ ಬಾರೆಂದು ।
ಕಡುವಿನೋದದಿಂದ ಕರೆವರು-ಮುಂದ್ವರಿಯೆ ಕೈಯ ।
ಹಿಡಿದು ಒಳಮಂದಿರಕೆ ಒಯ್ಯರು-ಹಲವು ಚೇಷ್ಟೆ ।
ನಡೆಸಿ ಉಟ್ಟವಸನ ಸುಲಿವರು-ಮಂಚದ ಮೇ ।
ಲವರಿಸುತಲಿ ತೊಡೆಯಸಂದಿನೆಡೆಯೊಳೌಕಿ ಬಹಳ ಭಂಗ ।
ಬಡಿಸಿ ವಿವಿಧ ಬೆದಗುದೋರಿ ನಡೆವರಿವರ ಕಡುಕುತನಕೆ ॥
ಬೆದರಿಸದಿರು ಇದಕೆ ಎನ್ನನು ॥
ಇರುಳಿನಲ್ಲಿ ಬೆದರಿ ಒಳಮಂದಿರವ ಪೊರವಡಿರುವ ನಾನೊಂ ।
ದರಿಯನಿವರ ದಾಮಾವೆಡೆಯೊಳಿರುವುದೆಂಬ ತೆರನಿವಲ್ಲ ।
ತಿರುಕನಂತೆ ತಿರುಗಲರಿವೆನೆ?- ಪಾಲ್ಮೊಸರ ಗಡಿಗೆ ।
ಸುರಿದು ಬೆಣ್ಣೆ ಮೆಲುತ ಬರುವೆನೆ? -ಬಚ್ಚಲಿನೊಳಡಗ ।
ಮರುಳನೇ ನಿನ್ನಡಗಲಿ ಇರುವೆನೆ? -ಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲ ।
ನಿರತ ಉಣಿಸುತಿರುವೆ ಅದನು ತೊರೆದು ಕದ್ದು ಮೆಲ್ಲಲೇನು ।
ಕೆರೆಯ ಎನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆ ? ಏಕೆ ಜರೆವೆಯವರ ಬರಿಯ ನುಡಿಗೆ ॥

ಚಿಣ್ಣನ ಮಾತಿಗೆ ಮನ ಕರಗಿದ ಗೋಪಿ-

ಏಕತಾಳ :

ಎತ್ತಿ ಆಡಿಸಿದಳು । ಚಿತ್ತಜಪಿತನ ।
ಮುತ್ತಿಟ್ಟು ಪಾಲ ಕುಡಿಸಿ ಗುಣಯುತನ ॥ ಪಲ್ಲ ॥
- - - - - - - - -
- - - - - - - - -

ಅತ್ತಿತ್ತ ಪೋಗಗೊಡೆನೆನುತ ಮೋದದಲಿ।

- - - - - - - - - -

ನಂದನ ಪವಡಿಸೆನ್ನೊತ್ತಿನೊಳೆಂದು।

ಮುಂದಗಮನೆ ಪಾಡಿ ನಿದ್ರಿಸಲೆಂದು॥

ಅಂದಿನಿಂದ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಇರುಳೆಲ್ಲ ಗೋಪಿಯು ತನ್ನೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಸಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವುದು, ಹಗಲು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತನು ನೆರೆಮನೆಯ ಲೂಟಿಗೆ ಹೋಗದಂತೆ ಬಲರಾಮ ಸಹಿತ ಗೋವಳರ ಕಾವಲಿನಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲನೆಗಾಗಿ ದೂರದ ಹೊಲಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವುದು; ಗೋಪಿಯ ಈ ನೇಮದಿಂದಲಾಗಿ ಗೊಲ್ಲರಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಸುಳಿವಿಲ್ಲದಾಯಿತು. ಗೋಪ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಕಣ್ಣು ಬೇಡಿತು, ಬೇಸರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿತು, ವಿರಹ ಉರಿಯಿತು. ಹಿಂದೆ ದೂರಿದವರು ಇಂದು ಮರುಗಿದರು. ತಮ್ಮತಮ್ಮೊಳಗೆ ಚಿಣ್ಣ ಕೃಷ್ಣನ 'ಮುದ್ದು ಮೊಗ, ಮುಗುಳುನಗೆ, ತಿದ್ದಿದ ಕಪೋಲ'ಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದರು-

ಗಾಡಿಕಾರದ ಮುದ್ದು ಮೋರೆ ನಟನೆಯಿಂದ।
ಆಡುತ್ತ ದಿನ ದಿನ ಬರುವ ಗೋಪಾಲ।
ಬೆದರಿಸೆ ತಾಯ ಮಾತಿಗೆ ತಾ ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡು।
ಬದಲೊಂದು ರಾಜ್ಯವ ಸೇರಿದನೇನೊ?

ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತ 'ಕಾಣದೆ ನಿಲಲಾರೆವೈ ಚಿಕ್ಕಯ್ಯನ' ಎಂದು ಎಲ್ಲರೊಂದಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತ ಯಮುನೆಯ ದಡಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣದೆ ಕಂಗೆಟ್ಟು, ಕೃಷ್ಣದರ್ಶನದ ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಮಳಲಿನ ಗೌರಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಧೂಪ ದೀಪ ಗಂಧಪುಷ್ಪ ಫಲ ಮಹಾನೈವೇದ್ಯ'ಗಳಿಂದ ಪೂಜಿಸಿ ಮಂಗಳಾರತಿ ಬೆಳಗಿ ಶೋಭನ ಹಾಡಿ ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ :

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಶರಣು ಸಕಲಾಭೀಷ್ಟದಾಯಕಿ।
ಶರಣು ತ್ರಿಭುವನ ಪಾಲಕಿ।-
ಶರಣು ಪರ್ವತರಾಜಬಾಲಕಿ।
ಶರಣು ವರ ನೀಲಾಳಕಿ।
ಪಂಕಜಾನನೆ ಪರಮ ಪಾವನೆ।
ಶಂಕರಾರ್ಧಶರೀರಿಣೆ।-
ಶಂಖಚಕ್ರಗದಾಬ್ಜ ಪಾಣಿ ಭ।
ಯಂಕರೋಂಕಾರವಾಹಿನಿ। ಶರಣು ಶರಣು॥

ಸುಬ್ಬನ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ 'ಶರಣುತಿರುವಗ್ರಶಾಲಿವಾಹಿಸ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿರಿ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ವಿಧಿಪ್ರಕಾರ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ 'ಬಾಯನ ದಾನವನ್ನಿತ್ತು' ಹರಕೆ ಹೊತ್ತು ಶ್ರೀ ಗೌರಿಯ ವರಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಬೇಡುವ ಪದ್ಯ :

ಆದಿತಾಳ :

ಹೂವ ಕೊಡೆ ಗೌರಿ | ಹೂವ ಕೊ | ಡೆ ಸತ್ಯ |
ಭಾವೆಯ ರಮಣನೆಮ್ಮ | ನಾಳುವಾತ | ನಾಗುವಂತೆ || ಪಲ್ಲ ||
ಎನ್ನ ಮನದಭೀಷ್ಟಂಗ | ಳನ್ನು ನೀ ಪಾ | ಲಿಸಿದರೆ |
ಹೊನ್ನ ಗೋಪುರಕ್ಕೆ ಕಲಶ | ವನ್ನು ಸಲಿಸುವೆ- |
ಚೆನ್ನದ ತೋರಣವ ಕಟ್ಟಿ | ಮುತ್ತಿನ ಚ | ಪ್ಪರವ ನಿಕ್ಕಿ |
ಹನ್ನೊಂದು ನವಮಿಯ ಉಪವಾಸ | ವನ್ನು ಮಾಳ್ಪೆ | ನೀ ಬಲಗೈಯ ||
ಪುಂಡರೀಕನೇತ್ರನೆನ್ನ | ಗಂಡನಾಗಿ | ದ್ದರೆ ನಿನ್ನ |
ಮುಂಡೆಗೆ ರತ್ನದ ಮುಕುಟ | ಕೊಂಡಿರಿಸು | ವೆ -
ದುಂಡ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಸುವರ್ಣ | ಕೆಂಡ ಸಂಪಿ | ಗೆಯ ಮುಡಿಸಿ |
ಮುಂಡಲಾರ್ಧ ದಿವಸ ಕೈ | ಕೊಂಡು ನಾ ಜಾ | ಗರವ ಮಾಳ್ಪೆ ||

ಹೀಗೆ 'ಮಾಧವನಾಗಲಿ ಪತಿ ಎಂದಾದೇಪಿಯ ಬೀಳುಕೊಂಡು' ಗೋಪಾಂಗನೆಯರು ಯಮುನೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ತಣಿಯಲೆಂದು ನೀರಿಗಿಳಿಯುವ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಸುಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿರಿ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಉಟ್ಟ ಸೀರೆಗಳ ಬಿಚ್ಚಿರಿಸಿ- ಅಳ |
ವಟ್ಟ ಕುಪ್ಪಸದಿ ಚಿನ್ನಗಳ ಕಟ್ಟಿರಿಸಿ |
ಕಟ್ಟಿರ್ದ ಮುಡಿಯ ಸಡಿಲಿಸಿ- ನೀರಿ |
ಗೊಟ್ಟಾಗಿ ಇಳಿದೀಸಿದರು ಧಡ ಧಡಿಸಿ ||
ಕಂಕಣಗಳು ಘಲಿರೆನುತ-ಗಂಧ |
ಕುಂಕುಮ ಪರಿಮಳಂಗಳನು ತೊಳೆಯುತ |
ಸೋಂಕಿದ ಕೆಸರನೊರಸುತ- ಹರಿ |
ಣಾಂಕ ವದನೆಯರೊಬ್ಬೊಬ್ಬರೆಳೆಯುತ ||
ಜಲಕ್ರೀಡೆಯೊಳಗಿದ್ದರೆಲ್ಲ - ತಂತ |
ಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬರೊಬ್ಬರು ಮುಳುಗೇಳುತೆಲ್ಲ |
ನಳಿನದೊಯ್ಯಾರವ ಪೋಲ್ವ - ಚೆಲ್ವ |
ಲಲನೆಯರೆಲ್ಲ ನೋಡಿದ ಸಿರಿನಲ್ಲ ||

... ...

ಹೀಗೆ ತರುಣಿಯರು ಜಲಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ 'ಘಟಿಕಾ ಪ್ರಮಾಣ' ಮೈಮರೆತಿರುವುದನ್ನು ದೂರದಿಂದ ಕಂಡ ಗೋಪಾಲನು ಕಳ್ಳ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು-

ಗೂಢದಿಂದುಟ್ಟಿರ್ದ ಸೀರೆಯ |
ಮೋಡಿಯಿಂದಲೆ ತೆಗೆದು ನಲಿನಲಿ |
ದಾಡಿ ತಡೆಹದ ಮರವನೇರಿದ ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರದಲಿ ||

ಮರವನೇರಿದ ಸೀರೆಗಳ್ಳನನ್ನು ಕಂಡು ಗೋಪಾಂಗನೆಯರು ಕೂಗಿಕರೆದು ಮೊರೆ ಇಟ್ಟು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶಾವತಾರ ಸ್ತುತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ಅಷ್ಟತಾಳ :

ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ಎಂದು । ಕೂಗಿದೆ ಸತಿಯರು । ದಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕೇಳಿತು । ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ।
ಅಕ್ಕೊ ಮತ್ತಿಕ್ಕೊ ಮರಕ್ಕೇರದಿರು ಬೊಮ್ಮ ರಕ್ಕಸನೈದನೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಕೊಲುವನು ದನುಜ ಸಾಯಲು ಬೇಡ ಮರದಿಂದ ।
ಇಳಿಯಯ್ಯ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಮೆಲುವನು ಭೇತಾಳ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಪ್ಪ ।
ಸ್ಥಳವದು ತಿಳಿಯಯ್ಯ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ।
ಸೀರೆಯನೊಯ್ವರೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಿನಗಿಂಥ ।
ಚೋರ ವಿದ್ಯೆಯದೇಕೊ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ
ಸೋರೆಯ ಮೊಸರ್ಬೆಣ್ಣೆ ಸೂರೆಯ ಮಾಳ್ಪ ವಿ ।
ಚಾರವಿದಲ್ಲಯ್ಯ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಅಂಬರಗಳನೊಯ್ವುದುಚಿತವೆ ನಿನಗೆ ಪೀ ।
ತಾಂಬರ ಧಾರಿಯೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ।
ಶಂಬರ ವೈರಿಯ ಜನಕ ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ।
ಡೊಂಬಿ ಏಳುವದಯ್ಯ? ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಮನೆಮನೆಗೈತಂದು ಕೆನೆಮೊಸರನೆ ತಿಂದು ।
ಜುಣುಗಾಡಿದಂತಲ್ಲ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ।
ಮನೆಯವರಿದ ಕೇಳಿದರೆ ನಿನ್ನನೆಳೆದೊಯ್ದು ।
ದಣಿಸಿ ದಂಡಿಸುವರು ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಮತ್ಸ್ಯ ಕೂರ್ಮ ವರಾಹ ನರಸಿಂಹನಾದ ಶ್ರೀ ।
ಚಿತ್ತಜನಯ್ಯನೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಮತ್ತೆ ವಾಮನನಾದ ಕ್ಷತ್ರಿಯರನು ಕೊಂದ ।
ಉತ್ತಮ ರಾಮನೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಹೊಡೆದಂಥ ಮಳೆಗಳ ದಿನ ಗೋವರ್ಧನವನ್ನು ।
ಕೊಡೆ ಮಾಡಿದವನಿಗೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ಮಡದಿಯ ವ್ರತವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ವಾಜಿಯನ್ನೇರಿ ।
ನಡೆದ ನಾರಾಯಣ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥
ವಸನಂಗಳನು ಕದ್ದ ವಸುದೇವನಣುಗನೆ ।
ವಶವಾದೆವೈ ನಿನ್ನ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ।
ವಸುಧೆಯೊಳಗೆ ಕಣ್ವಪುರದ ಗೋಪಾಲನ ।
ಬಿಸರುಹ ಚರಣಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕೂಕ್ಕೂ ॥

ಏಕತಾಳ :

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ : *ಮರುಳುಗ । ಳಾದಿರೇನಿರೇ... ನೀ । ರೆಯನ್ನೀವು ॥ ಪಲ್ಲ ॥*

ಮರುಳುಗ । ಳಾದಿರೇನೆ । ಕೆರೆಯಲ್ಲಿ । ನಿಂತುಕೊಂಡು ।
ತಿರವಳಿ । ದವರಂತೆ । ಮೊರೆಯಿಟ್ಟು । ಮರುಗುವರೆ ॥
ಬ್ರಹ್ಮರ । ಕ್ಕಸ ತಿಂದ । ಪೆಮ್ಮವ । ರಿಗೆ ಕುಂದು ।
ಉಮ್ಮಳಿ । ಸುತ ನೀವು । ಸುಮ್ಮನೆ । ಕರೆವುದೇಕೆ ॥

ಸತ್ಯವು । ಳ್ಳವರೊಳ್ ನಿ । ಮಿತ್ಯ ವ । ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಿ ।
ಮತ್ತಾವು । ದಕ್ಕೂ ಈಗ ಚಿತ್ತೈಸಿ । ಮನೆಗೆ ಬೇಗ ॥
ಕಾಣಲಿ । ಲ್ಲ ನಾನೆಂದು । ಆಣೆಯ । ಕೊಡುವೆ ನಿಮ್ಮ! ।
ಜಾಣೆಯ । ರೆನ್ನ ಕಳವ । ಕಾಣಿಸಿ । ಕೊಡಿರೆ ಗೆಲವ ॥
ಧರೆಯೊಳು । ಕಣ್ವಪುರದ । ಕರುಣಿ ಶ್ರೀ । ಕೃಷ್ಣ ರಾಯನ ।
ಬರಿದೆ ದೂ । ರುವುದೇಕೆ । ಮರುಳು ಹೆಮ್ಮ । ಕ್ಕಳಿರ ಜೋಕೆ!!!

ರಸವತ್ತಾದ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಇನ್ನೂ ಇಪ್ಪತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಕಡೆಗೆ 'ಬತ್ತಲೆ ನೀರ್ಗಿಳಿದ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಾಗಿ ನೀವು ಸುರರ್ಗೆ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಮಿಸಿ'ದರೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವೆ ಎಂದ ಮಾತಿಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ದಡ ಹತ್ತಿ ಬಂದು ಹಾಗೆಯೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಇನ್ನೊಂದು ಯೋಚನೆ ಹೊಳೆಯಿತು ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ- ಒಬ್ಬಳ ಸೀರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗಾದರೆ? ಪ್ರವಾದ! ಉಪಾಯವೇನು?- ಅವರನ್ನೆ ಕೇಳುವುದು :

ಧಾರಿಣಿಯೊಳು । ಕಣ್ವಪುರದ । ಶ್ರೀ ರಂಗ ಗೋ । ಪಾಲನೆಂದ ।
ತೋರಿಸಿ ಸೀ । ರೆಯ ಗುರುತ ನಾರಿಯರೆ । ನಿಮ್ಮ ॥

ಎಲ್ಲರೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸೀರೆಯ ರಂಗು, ಸೆರಗು, ಅಂಚು, ಕಂಚಿಗಳ ಗುರುತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತೇನೆ :

ಆದಿತಾಳ :

ಹಳ್ಳಿಯವಳಲ್ಲ ನಾನು । ಹರ್ಷದಿಂದ ಉಟ್ಟಂಥದು ।
ಬೆಳ್ಳಿಯ ಕಂಬಿಯ ಸೀರೆ । ಲಾಲಿಸೋ ಬೇಗ ಪಾಲಿಸೊ ॥
ಅಚ್ಯುತಾನಂತ ಗೋವಿಂದ । ಅರಮನೆಯೊಳಗಿಂದ ।
ಮೆಚ್ಚಿಕೊಟ್ಟಂಥ ಸೀರೆಯ । ತೋರಯ್ಯ- ಕೈಯೊಳ್ ತಾರಯ್ಯ ॥

ಕೊನೆಗಂತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅವರವರ ಸೀರೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದುವು. ಎಲ್ಲರೂ ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಬಹಳ ಹೊತ್ತಾಯಿತು ಇಂದು... ತಿಳಿದರೆ ಬೈಯುವರೆಮ್ಮ ಹಿರಿಯರೂ ಮನೆಯ ಕಿರಿಯರೂ' ಎಂದು ಗೋಪಿಯರು ಅವಸರದಿಂದೋಡುವಾಗ-

ಮರದ । ಮೇಲಿಂ । ದಿಳಿದು ಕಣ್ವ । ಪುರದ ಸಿರಿಗೋ । ಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥
ನೆರೆದಗೊಲ್ಲ । ಹೆಂಗಳನೆಲ್ಲ । ನೋಡಿದ-ಒಡಗೂಡಿದ ॥

ಭರತವಾಕ್ಯ

ವಾರ್ಧಿಕ :

ಹರಿಯು ಈ ತೆರದಿ ಯಮುನಾನದಿಯ ತೀರದೊಳು ।
ತರುಣಿಯರನೊಡಗೂಡಿ ಸಂಗಡಲೆ ಗೋಕುಲಕೆ ।
ತೆರಳಿನಡೆತಂದು ಸುಖದಿಂದಿರ್ದನೆಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಧಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಯ್ತು ॥
ಅರಿತು ಕೇಳುವ ಪೇಳ್ವ ಪುಣ್ಯವಂತರ ಸಕಲ ।
ದುರಿತವಮಂ ಪರಿಹರಿಸಿ ಕರುಣದಿಂ ಕಣ್ವಪುರ ।
ವರದ ಶ್ರೀಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ರಾಧಾರಮಣ ಪಾಲಿಸುವನನುಗಾಲವು ॥

ಓಂ ಸ್ವಸ್ತಿ

ತಾ. ೩೧-೫-೧೯೬೧ — ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘ, ಕೋಟೆಕಾರು

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ರಚನೆಯ ಕುರಿತು ಗಮನಿಸತಕ್ಕ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಮಾತು

ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಕಾಂಡ ರಾಮಾಯಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಪೀಠಿಕಾ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಹತ್ತು ಶಿರದನ ಪಡೆಯ ಸಹಿತಲೆ ಕತ್ತರಿಸಿದನು ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಮತ್ತೆ ಜಾನಕಿ ಸಹಿತ ಪುರವಾಳುತ್ತಲಿರ್ದ' ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ರಾವಣ ವಧೆಯನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಸರಿಯಾದುದೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣ ವಧೆಯ ಕುರಿತು ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಈ ಅನುಮಾನವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೇವಲ ಕರ್ತೃತ್ವ ನಿರ್ಣಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಯಥಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾನೀಗ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಆತನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತಿಭಾಶೂನ್ಯನೆಂದಾಗಲಿ, ಕೇವಲ ಅನುಕರಣಶೀಲನೆಂದಾಗಲಿ, ಇತರ ರಾಮಾಯಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವನೆಂದಾಗಲಿ ಯಾರೂ ದಯವಿಟ್ಟು ಅನ್ಯಥಾ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವ ಕೆಲವು ಕಥಾಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಸುಬ್ಬನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಅಥವಾ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಭಾಗವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ಸೇತುಬಂಧನ ಮತ್ತು ಅಂಗದ ಸಂಧಾನವು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೇ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಸುಬ್ಬನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ವರ್ಣನಾ ಭಾಗಗಳು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದಂತೆಯೂ ಇವೆ. ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಯಾ ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಪ್ರಕರಣ, ರಾವಣ ಮಂಡೋದರಿಯರ ಸಂವಾದ, ಉಂಗುರಸಂಧಿಯ ರಸವತ್ತಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಮಾಯಾಮೃಗ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ 'ಕಠಿಣತರವಾಕ್ಯ'ದಿಂದಲಾಗಿ ರಾಮನನ್ನರಸಲು ಹೊರಟ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು 'ಭೂಮಿಯೊಳಗೇಳಾಜ್ಞೆಯಂ ಬರೆದಿದರ ಮೀರಿ ಅಡಿಯಿಡದಿರು' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದಾಗಿ ಸುಬ್ಬನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭವು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿರುವಂಥದಲ್ಲ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವವಿಲ್ಲ; 'ಮಹಾನಾಟಕ'ವೆಂದು ಖ್ಯಾತಿಯುಳ್ಳ ಆಂಜನೇಯ ಕೃತವಾದ 'ಹನೂಮನ್ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಿಖಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಪಟ ಸನ್ಯಾಸಿಗೆ ಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಸೀತೆಯು ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಗೆರೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತೆ ಸಹ ವರ್ಣಿಸಿರುವ 'ಮಹಾನಾಟಕ'ದ ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ರಾಮಂ ಕಾಮಾಭಿರಾಮಂ ನಿಶಿತಶರಧನುರ್ಧಾರಿಣಂ ಲಕ್ಷ್ಮಣೇನ ।
ಕ್ಷಿಪ್ರಂತದ್ರಕ್ಷಣಾಯೋಲ್ಲಿಖಿತ ತಟಭುವಾ ಸೋಪ್ಯಗಾತ್ತದ್ವಧಾಯ ।
- - - - - - - - - - - - - - -
ಸವ್ಯಾಹರದ್ಧರ್ಮಿಣಿ ದೇಹಿ ಭಿಕ್ಷಾಮುಲಂಘಯಲ್ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಲಕ್ಷ್ಮಲೇಖಾಂ ॥

ಹೀಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕಥಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಉಚಿತವೆಂದು ಕಂಡ ಸಾರವತ್ತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು 'ಏಕಸ್ಥ ಸೌಂದರ್ಯದಿದೃಕ್ಷಯೇವ' ಎಂಬಂತೆ ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿ ಎಂಬ ತಿಲೋತ್ತಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಶ್ರೀ ಕೋಟ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆ'

೧

ಕೀರ್ತಿಕಾಮರಲ್ಲದ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹ ಅಹಂಭಾವವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾಯತ್ತವೇನೂ ಇಲ್ಲ, ತನ್ನ ಇಷ್ಟದೈವವು ನುಡಿಸಿದಂತೆ ತಾನು ನುಡಿದೆ; ಆ ದೇವರೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಕರ್ತನು; ಅದರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸೆಲ್ಲ ಆತನಿಗೆ ಎಂಬ ನಮ್ರ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆ ದೇವರಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿ, "ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ ವರವ ಪಡೆವುದಷ್ಟೆ" ತಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ ಎಂದು ಬಗೆದಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದೋದುವವರೂ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದಿತ್ತು ಅವರ ಬಯಕೆ. ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿಂದ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಕುಲಕ್ಕೆ, ಜಾತಿಗೆ, ಪಂಥಕ್ಕೆ, ಊರಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಬರಬೇಕು ಅಥವಾ ಬಂದೀತು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಅಂತೆಯೇ, ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃತ್ವದ ಕುರಿತು ವಾದ ವಿವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಅನರ್ಥವಾದೀತು, ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿಗೆ, ಕುಲಕ್ಕೆ, ಊರಿಗೆ, ದೇವರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ವಾದೀತು ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಅವರಿಗಿದ್ದಿರಲಾರದು. ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವರು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೇನೊ?

ಸ್ಮರಣಪದವಿಯನ್ನೈದಿದ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ ಇಂಥ ಸಜ್ಜನರು. ತಮ್ಮ ಹೆಸರು, ಕುಲಗೋತ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆಯೆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ದವರು. ಆದರೂ, ಹಲವರು ಸ್ಮೃತ್ಯಪೇತವಾಗಬಹುದಾದಷ್ಟು ಹಿಂದಣವರಲ್ಲದುದ ರಿಂದಲೂ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯಾದಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗೂ ಪ್ರಯೋಗರೂಢಿ ಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥವುಗಳಾದುದರಿಂದಲೂ ಆ ಕವಿಗಳ ನಾಮಾಂಕಿತ ದೇಶಕಾಲಗಳು ಜನರ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸ್ವಭಾವತಃ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಒಂದೇ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ಕವಿಗಳು ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ಇದ್ದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ರಚನಾಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಗಳಿದ್ದೇ ಇರುವುದರಿಂದಲೂ, ಇಷ್ಟದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಉಪಕ್ರಮ, ಉಪಸಂಹಾರ, ಮಂಗಲಾಚರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಕ್ರಮವಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃತ್ವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭ್ರಾಂತಿ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂದು ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ನಮ್ಮ ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಹೆಸರು, ಕುಲ, ಗೋತ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡವನಲ್ಲ. ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣದ 'ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾನು ಪಾರ್ವತೀನಂದನ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾರ್ವತಿಯ ಮಗನಾದುದರಿಂದಲೆ ಈತನಿಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಈತನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನೂ ತನ್ನ ಇಷ್ಟದೈವವಾದ

ಕಣ್ವಪುರದ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಅಂಕಿತದಿಂದ ರಚಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮಧುಪುರದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನನ್ನೂ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಸ್ಸಾದೃಶವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಸ್ವತಃ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗಾನ, ನರ್ತನ, ವಾದ್ಯ, ವಾದನ, ವೇಷ, ಭೂಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ದಿಂದ ವಿಶೇಷ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದವನೆಂದು ಈತನ ಖ್ಯಾತಿಯಿದೆ. ಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠ ನೆಂದು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಪುರುಷನೇ ಇವನು ಎಂಬಂತೆ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ಜನರು ಇವನನ್ನು ಗೌರವಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಿಕನಾಗಿ ಕುಂಬಳೆಯ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಳಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದು ಬಹುಶ್ರುತನಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಪರಂಪರೆಯ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ತಂದವನಾದುದರಿಂದಲೂ, ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವನಾದುದರಿಂದಲೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನಾಚಾರ್ಯ'ನೆಂಬ ಇವನ ಬಿರುದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಭಾಲಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯನ್ನೇ ಆದರ್ಶ ವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂಬುದು ಅದರಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೇವಲ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜಾನಪದವೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಅಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿಯೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿಯ ಆದರ್ಶದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ದವನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು. ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯು 'ತೆಂಕಮಟ್ಟು' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೌರವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಉಡುಪಿಯವರೆಗೂ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕೊಡಗು ಜಿಲ್ಲೆಯ ವರೆಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗವೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವಿಶಾಲಕ್ಷೇತ್ರ. ಇದರಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಕುಂದಾಪುರ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಈ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು 'ಬಡಗುತಿಟ್ಟು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನವರು ಇನ್ನಿಬ್ಬರಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಸುಬ್ಬರಾಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವವರು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿದ್ದಾರೆ. ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣ ವೆಂಬ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ, ಪಾರಿಜಾತಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ ಆಡುವಳ್ಳಿಯ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗನಾದ ಸುಬ್ಬನು ಒಬ್ಬ; ರಾವಣೋದ್ಭವದ ಮತ್ತು ಶಂಬರಾಸುರ ಕಾಳಗದ (?) ಕರ್ತೃವಾದ (ದೈವಜ್ಞ ವಿಠಲ) ವಿಠಲ, ಗೌರಿಯರ ಪುತ್ರ ನಗರದ ಸುಬ್ಬನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ. (ಈತನಿಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣೆ ಜೋಯಿಸನೆಂದೂ ರೂಢಿಯ ಹೆಸರಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ). ಇವರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನೂ, ತಮ್ಮ ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ಕುಲ, ಜಾತಿ, ಊರುಗಳ ಹೆಸರು ಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಮೂವರು ಸುಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಲು ಏನೂ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಈ ಮೂವರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇಷ್ಟದೇವರ್ಕಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿರುವುದಂತೂ ಅವರವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇವರ ರಚನೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯವೆಂಬುದೂ ವಿಮರ್ಶನಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರೆಲ್ಲರೂ

ಒಪ್ಪುವ ವಿಷಯ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸಿ ''ದೂರಸ್ಥವನಸ್ಪತಿ ನ್ಯಾಯ''ದಂತೆ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಒಬ್ಬನೆಂದೂ, ಇಬ್ಬರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನದೆಂದೂ ಭ್ರಮಿಸುವುದುಂಟು. ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನ ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಒಬ್ಬನವೆಂದೇ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬನದನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ದೆಂದು ಸಹ ತಿಳಿದವರುಂಟು. ಹೀಗೆ ನಗರದ ಸುಬ್ಬನು ಬರೆದ 'ರಾವಣೋದ್ಭವ'ವನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಅನ್ಯ ಕವಿಕೃತವಾದ ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ, ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಕಾಳಗ, ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ, ಬಾಲಲೀಲೆ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳೆಂದೂ, ಆತನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಬಾಲಲೀಲೆ, ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಕೃತಿ ಗಳೆಂದೂ ಹಿಂದುಮುಂದು ನೋಡದೆ ಇಂದಿಗೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಅವಿಚಾರಜನ್ಯ ವಾದ ಪ್ರಮಾದಗಳು ಪ್ರತಿಕಾರರಿಂದಲೂ ಮುದ್ರಣಕರ್ತರಿಂದಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಘಟಿ ಸಿರುವುದೂ ನಿಜ.

ಸಂಕುಚಿತ ಮನೋವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಾವನಾದರೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಏನಾದರೊಂದು ವಿಧದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ತಮಗೂ ಬೆಲೆ ಬರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಬುದ್ಧಿಯು ಅಂಥವರದು. ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಕೀರ್ತಿಶೇಷರಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಗಳನ್ನೋ, ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೋ, ಕಲಾವಿದರನ್ನೋ ತಮ್ಮ ಊರಿನವರು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಅವರ ಹೆಸರಿನಿಂದಲಾದರೂ ತಮ್ಮ ಊರಿಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವು ಬಂದರೆ ಬರಲಿ, ಆ ಮಹತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಿಂಚಿತ್ತು ತಮಗೂ ಬರುವುದಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಏನೇನೋ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುವರು.

ಹೀಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿಯೂ, ಹಲವು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಕುಂದಾಪುರದ ಮಹನೀಯರೊಬ್ಬರು ವಾದಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಊರಲ್ಲಿ 'ಪಾರ್ತಿಬೆಟ್ಟು' ಎಂಬೊಂದು ಸ್ಥಳವಿದೆ; ಅಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದನೆಂದೂ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ; ಆತನು ಪರವೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದಂತೆಯೂ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅವನೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಾಗಿರಬೇಕು; 'ಪಾರ್ತಿ' ಬೆಟ್ಟದವನಾದುದರಿಂದಲೆ ಅವನಿಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದಂತೂ ನಮ್ಮ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಕುಂದಾಪುರದಲ್ಲಿ- ಎಂದಾಗಿತ್ತು ಅವರ ವಾದದ ಸಾರ.

ಅಂದಿಗೆ ಏನೂ ಬೆಲೆಬಾರದೆ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿದ್ದ ಆ ವಾದವನ್ನು ಶ್ರೀ ಬೈಕಾಡಿ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ 'ಸುಬ್ಬನ ವಾದ'ಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಾವರದಿಂದ ಹೊರಟ 'ನಮ್ಮ ಅಜಪುರ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಪುನಃ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಭ್ರಾಂತಿ, ಅಜ್ಞಾನ, ದುರಾಗ್ರಹ ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ಷುದ್ರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅನ್ಯಾಯವೊ, ಅಪಚಾರವೊ ಸಂಘಟಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರಶೂನ್ಯರು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥವರ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ನಂಬಿ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ರಾದ ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಪಖ್ಯಾತಿ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಾಯ ವಾಗದಂತೆ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಬೋಧಿಸುವುದು ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ವಿಮರ್ಶಕರ, ಸಂಶೋಧಕರ ಕೆಲಸ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲು ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಇಂತಹ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು

ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆಂದೂ, ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದೂ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ತುಂಬ ವ್ಯಸನಾಸ್ಪದ.

ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರಾದ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಊರಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದಿರುವ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲಾಗಿ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಅಪಚಾರವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಲ್ಲದ ಸಲ್ಲದ ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಜನರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗಿದೆ. ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಷಯವಾಗಿಯೂ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿಯೂ ಕುರಿತಾಗಿ ಅವರು ಹೂಡಿರುವ ವಾದವೂ, ಮಾಡಿರುವ ಅಸದಾಖ್ಯಾತಿಯೂ, ಸತ್ಯ, ನ್ಯಾಯ, ನೀತಿಗಳ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಮೀರಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಶೋಚನೀಯ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕವಿಯೇ ಅಲ್ಲವೆಂದರು; ಅವನ ರಚನೆಗಳೆಂದು ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ರಚಿಸಿದುದಾಗಿದೆ ಎಂದರು; 'ಆಡುವಳ್ಳಿ'ಯವನಾದ ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನನ್ನೂ, ಅವನ ಊರಿನವರನ್ನೂ ಆ ಸುಬ್ಬನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದ ದುರಾತ್ಮರೆಂದು ನಿಂದಿಸಿದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಛಲಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲದ ಸಲ್ಲದ ಕುತರ್ಕಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿದರು. ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಕಾಲಗಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಆತನವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯುಳ್ಳ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರತಿಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ಅತಿಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಆತನ ಕುರಿತಾಗಿರುವ ಪರಂಪರೆಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಲ್ಪಿತವೆಂದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಸ್ತುತಿಸಿರುವ ಕಣ್ವಪುರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಆಗುಂಬೆ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಾನೂರು' ಎಂಬ ಸ್ಥಳವಿದೆಯೆಂದೂ, ಈಗ ಕಾಡುಪಾಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನವಿತ್ತೆಂದೂ, ಅದನ್ನೇ ಕಣ್ವಪುರವೆಂದು ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನೇ ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಕಥೆ ಕಟ್ಟಿದರು. ಕುಂಬಳೆ ಊರಲ್ಲಿರುವ ಮಧುಪುರದ ವಿಘ್ನೇಶನ ಬದಲು 'ಪೇಟ್‌ಪುರಿ' ಗಣಪತಿಯಿರುವ ಮಧೂರು ಎಂಬ ಸ್ಥಳವು ಬ್ರಹ್ಮಾವರ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಇದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಗೊಳ್ಳುವ 'ಮಧುಪುರ'ದ ವಿಘ್ನೇಶನೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯವನು, ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನೇ ಅವನನ್ನೂ ಸ್ತುತಿಸಿದವನು ಎಂದೂ ಹೇಳಿದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ರಚಿಸಿದ್ದೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಇರುವ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಬಾಲಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಅವು ಕಣ್ವಪುರಿ ಕೃಷ್ಣನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ದೇವಿದಾಸನೆಂಬವನು ರಚಿಸಿದ್ದೆಂದರು. ಆಡುವಳ್ಳಿಯ ಆ ಸುಬ್ಬನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರಕ್ಕೆ ಗಂಟುಬೀಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಜಪುರದ ಮಹಾಲಿಂಗನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ ವಾರಂಬಳ್ಳಿ ವಿಷ್ಣು ಕವಿಯು ರಚಿಸಿರುವ 'ಬಾಲಲೀಲೆ'ಯನ್ನು ಆ ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಆತನಿಗೆ ತೊಡಿಸುವ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು ಆತನ ಸ್ವಂತ ಕೃತಿಗಳಾದ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ ಪಾರಿಜಾತಗಳ ಶೈಲಿಯಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ- ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದೇ ಅವನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ; ಆತನ ಕರ್ತೃತ್ವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಶೈಲಿಯು ಏನೇನೂ ಸಹಾಯಕವಲ್ಲ- ಎಂದೂ ವಾದಿಸಿದರು. ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ, ಪಾರಿಜಾತಗಳಲ್ಲಿ ಆತನು ಸವಿವರವಾಗಿ ತನ್ನ ನಾಮಾಂಕಿತವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳದಿರಲು ಕಾರಣವೇನು? ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕಾಗಿ- ಆತನು ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು

ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯವು ದೊರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಾರಣ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಸರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಉತ್ಸಾಹವು ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಜಾಶ್ರಯವು ಸಿಕ್ಕಿದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಧೈರ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಬಂತು- ಎಂದೂ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಹೀಗೆ ಸಂಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಆತನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗನಿಗೆ ತೊಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ವಾದಜಾಲವನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದು ತಮಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು ಎಂಬಂತೆ ತಮ್ಮ 'ಸುಬ್ಬನ ವಾದ'ದ ಬೀಜೋದ್ಘಾಟನೆಯ ಮೂಲ ಹೇತುವನ್ನು ಶ್ರೀಯುತರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಪುಟ ೧೧ರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕರ್ಕಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕಾಣಸಿಕ್ಕಿದ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ತಾಡವಾಲೆಯು ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿತು; ಅದರಲ್ಲಿ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ರಾವಣ ವಧೆಯ ತನಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿದ್ದುವು. ಮೇಲಾಗಿ ಅದು ಒಂದೇ ಕೈಬರಹದ ಒಂದೇ ಸಂಪುಟವಾಗಿದ್ದು ಕಾಲದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಂಕಿತವುಳ್ಳದಾಗಿತ್ತು.... ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದಾದ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗವು ವೆಂಕಯ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನ ತರಳನಾದ ವೆಂಕಟನಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು. ಮೊದಲಿನದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಂಕಿತವಿಲ್ಲದ್ದು, ನಡುವಣದ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವಂಥವು. ಸಂಧಿಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಣ್ವಪುರ ಕೃಷ್ಣ'ನ ಅಂಕಿತವುಳ್ಳುವು. ಇದನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಎಂಬವನು ಬರೆದನೆಂದು ದಿ| ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಒಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಂಬಳೆ ಭಾಗದ ಜನರಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕೆಲವು ಹಳಬರು ಇವು ವೆಂಕಯಾತ್ಮಜ ಸುಬ್ಬಾಭಿಧಾನನವು ಎಂದಾಗ ನನ್ನ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಿತು."

ಪುಟ ೧೮೭ರಲ್ಲಿ ಸಹ ಆ ಸಂಪುಟದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮೈರಾವಣನ ಕಾಳಗವು ಆ ಸುಬ್ಬನ ಮಗ ವೆಂಕಟನು ಬರೆದುದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಬ್ಬನ ಕೈಬರಹದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದಿತ್ತು ಎಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಿ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟನ ಮೈರಾವಣನ ಕಾಳಗವಿದ್ದುದೂ, ಅವೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಬ್ಬನ ಕೈಬರಹದಲ್ಲೇ ಇದ್ದುದೂ ಆ ಮೈರಾವಣನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದು ಸಹ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಪಡಲು ತಮಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಶಿಥಿಲವಾದ ಮೂಲತರ್ಕದಿಂದ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಸುಬ್ಬನ ವಾದದ ಪೂರ್ವಕೋಟಿಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹಿಡಿಬುಡವಿಲ್ಲದ ತರ್ಕಸರಣಿಯಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಕೇವಲ ಆಶ್ರಯಾಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ವಿತಂಡಾವಾದವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ನಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಮಾತಾದುದರಿಂದ ಅಳಬೇಕಾಗಿದೆ!

ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಸತ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಜನರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂಬ ಸದ್ಭಾವನೆಯಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ಶೈಲಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಪ್ರಮಾಣವಾದ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಲೇಖನ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗ

ಗಳನ್ನು ಆತನು ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಛಾಯಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ ಯೆಂದೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನೇ ಮಾಡಿರುವನೆಂದೂ ಅನ್ಯತ್ರ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಆಧಾರ ವೆಂಬಂತೆ ಶ್ರೀಯುತರು ತೋರಿಸಿದ ಕಾಲಗಣನೆಯು ತೀರ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ 'ಎಫಮರಿಸ್'ನ ಆಧಾರದಿಂದ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ರಚಿಸಿದ 'ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ' ಯಾವುದು, 'ಬಾಲಲೀಲೆ' ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಈ ಮೊದಲೇ ಶ್ರುತಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಆ ಕುರಿತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹೀಗೆ ನಾನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಒಂದೆರಡು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀಯುತರು ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿರುವುದರ ಕುರಿತು ಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತ ಹೇಳ ಬೇಕಾಗಿದೆ- ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಅನುಕರಿ ಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀಯುತರು ಈ ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಾರಕರನು ಮಲೆಯಾಳಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಬ್ರಹ್ಮಾವರದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಘದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ನಮ್ಮ ಅಜಪುರ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ).

ಮೂಲಕೃತಿ ಯಾವುದು, ಭಾಷಾಂತರ ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಉಭಯ ಭಾಷಾಜ್ಞಾನ ವುಳ್ಳ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ವತಏವ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದುದರಿಂದ ಆ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವ ಅವಶ್ಯ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಕಾಲವಂತೂ ಪಿ. ಗೋವಿಂದಪಿಳ್ಳೆ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬರೆದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಬಹುಮಾನ್ಯವಾದ 'ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷಾಚರಿತ್ರಂ' ಎಂಬ ಬೃಹದ್ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೊಲ್ಲಂ ವರ್ಷ ೭೩೮-೭೪೨ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೬೩-೧೫೬೭) ಈ ಮಧ್ಯಕಾಲವೆಂದು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. (ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷಾಚರಿತ್ರಂ ಪುಟ ೧೯೪-೧೯೮). ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದಕ್ಕೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆಯೇ?

ಇನ್ನು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ರಾಗತಾಳಗಳ ವಿಪುಲತೆಯು ಕೇರಳದ ರಾಮನಾಟದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ತಾನು ತಿಳಿಯಲಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸತ್ಯ. ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಸರ್ವಥಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸಮಾಧಾನವಾದೀತು.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ 'ಪಂಚವಟಿ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸೀತೆಯ ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ ಮುಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಗೆರೆ ಎಳೆದ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ವಿಚಾರವು ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಮಲೆಯಾಳದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇವೆ' ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. 'ಅದೂ ತಪ್ಪೇ' ಎಂದು ಆರೋಪಿಸಿ 'ಬತ್ತಲೇಶ್ವರ ಕವಿಯು ಬರೆದ ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ವಿಚಾರಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಕವಿ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಬತ್ತಲೇಶ್ವರ ಕವಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ೧೪೦೦ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣದ ತಾಡವಾಲೆಗಳು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕುಂದಾಪುರ, ಉಡುಪಿ ಮತ್ತು ಮಲೆನಾಡಿನ ಸೆರಗುಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳ ಸಿಗುತ್ತವೆ' ಎಂದೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಗೆರೆ ಎಳೆದ ವಿಚಾರವು ಕೇರಳದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿರು ವಂತಹದಲ್ಲವೆಂದೂ, 'ಮಹಾನಾಟಕ'ವೆಂದು ಖ್ಯಾತಿಯುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಹನೂಮನ್ನಾಟಕ'

ದಲ್ಲಿ ಆ ಕಥಾಭಾಗವಿದೆ ಎಂದೂ ನಾನು ಹೇಳಿದುದಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ದಯವಿಟ್ಟು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ('ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಕವಿಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃತ್ವದ ನಿರ್ಣಯ'ವೆಂಬ ನನ್ನ ಭಾಷಣ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಮಾಧಾನವಾದೀತು).

ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ಸಂದರ್ಭವು ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜ. ಅದು ಅದರಲ್ಲಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದರ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾದ್ಯಂತ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಿರುವ ಸುಬ್ಬನು ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಅದರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕೊ? ಅಥವಾ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಅದರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನೆಂದು ಊಹಿಸಬೇಕೊ? ಯಾವುದು ಸಮಂಜಸ ಮತ್ತು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹೃದಯರೇ ನಿರ್ಧರಿಸಲಿ.

ಬತ್ತಲೇಶ್ವರ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಕಥಾಭಾಗಗಳಿರಬಹುದು. ಇದ್ದರೇನು? ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕವಿ ಯಾರು? ಕಾಲವಾವುದು? ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪೩೦ರ ಕಾಲದ ಬತ್ತಲೇಶ್ವರನೆಂಬ ವೀರಶೈವಶರಣನು ಈ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕವಿಯಲ್ಲ; ಈತನು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ (ಹೊನ್ನಾವರ?)ದ್ದ ಒಬ್ಬ ಅರ್ವಾಚೀನ ಕವಿ; ವೀರಶೈವನೂ ಅಲ್ಲ; ಬತ್ತಲೇಶ್ವರನೆಂದು ಈತನ ಹೆಸರಲ್ಲ; ಆ ಬತ್ತಲೇಶ್ವರನೆಂದು ಇವನನ್ನು ಭ್ರಮಿಸಿದುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಯಸ್. ಯನ್. ಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸರೆಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಭ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಹಾರವಾಗಬಹುದು. (ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶಾರ್ವರಿ ಸಂ|ದ ಆಷಾಢ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಲೇಖನವಿದೆ).

ಇನ್ನೀಗ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ಆಗ್ರಹಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಆತನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಯಾವ 'ಅಜಪುರದ ಸುಬ್ಬ'ನಿಗೆ ತೊಡಿಸಿದ್ದಾರೋ ಆತನ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುರಿತಾಗಿಯಾದರೂ ಶ್ರೀಯುತರು ಹೇಳಿರುವುದು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದೆಯೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಾರಿಸೋಣ.

೨

ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನ ದೇಶಕಾಲ ವಿಚಾರ

'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ', 'ಪಾರಿಜಾತ' ಎಂಬ ಎರಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮತ್ತು ಕಂದಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣ'ವೆಂಬ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತೃವಾದ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನು ಮತ್ತು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೯೮ರಿಂದ ಹದಿನೇಳು ವರ್ಷ ಕೆಳದಿರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳಿದ ಒಂದನೆಯ ಬಸವಪ್ಪ ನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾಗಿ ಆತನಿಂದ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದವನು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆತನು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕವಿ ಎಂಬ ವಾದವು ಸುಬ್ಬನ ಎರಡನೇ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕವಿಯು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈತನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟನೆಂಬ ಕವಿಯು ತನ್ನ

'ಮೈರಾವಣನ ಕಾಳಗ'ವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ 'ಅಜಪುರದ ಬುಧಕುಲದೊಳುದಿಸಿದ । ಸುಜನಕುಲಸುರಧೇನು ವೆಂಕಾ । ರ್ಯಜನೆನಿಪ ಸುಬ್ಬಾಭಿಧಾನನ । ನಿಜಪದಗಳ ॥ ಒಸಗೆಯಿಂ ಸಂಸ್ತುತಿಸಿ...' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನೂ, ಒಂದನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕನಿಂದ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದವನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆ ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಆಧಾರವೆಂಬಂತೆ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪುಟ - ೧೮೮).

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ 'ಸುಬ್ಬನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆತನು ತನ್ನ ಸ್ಥಳವು ಬ್ರಹ್ಮಾವರವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡುದಿಲ್ಲ; ಅಜಪುರವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸಂಧಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿರುವ 'ಆಡುವಳ್ಳಿಯ ವೆಂಕಾರ್ಯತನುಜ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ವಿರಚಿತ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಆತನ ಮತ್ತು ಆತನ ತಂದೆಯಾದ ವೆಂಕಾರ್ಯನ, ಸ್ಥಳವು ಆಡುವಳ್ಳಿ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನ್ಯತ್ರ ಈ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಸ್ಥಳನಾಮ ನಿರ್ದೇಶವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಿದಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈತನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟನು ಆ 'ಆಡುವಳ್ಳಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಿಸಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು 'ಅಜಪುರದ ಬುಧಕುಲದೊಳುದಿಸಿದ.... ವೆಂಕಾರ್ಯಜನೆನಿಪ ಸುಬ್ಬ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಲ್ಲದೆ ಆತನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರವನ್ನೇ ಅಜಪುರವೆಂದು ಕರೆದುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ನ್ಯಾಯವೆ? ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ (ತೃತೀಯ ಭಾಗ ಪುಟ ೪೯) ಈ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಕವಿಯ ಕುರಿತು 'ಇವನ ತಂದೆ ವೆಂಕಾರ್ಯ, ಸ್ಥಳ ಆಡುವಳ್ಳಿ, ಕುಲದೇವತೆ ಮೂಕಾಂಬೆ, ಮೂಕಾಂಬಾಪಾಂಗ ಪ್ರಸಾದಸಾಧಿತ, ಸರಸಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವಿದ್ವಜ್ಜನೋಪಲಾಲನೀಯ ಭೂವಿಬುಧ ಎಂದು ತನ್ನನ್ನು ವಿಶೇಷಿಸಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಕಾಲವು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೫೦ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ' ಎಂದಿದೆ.

ಆ 'ಆಡುವಳ್ಳಿ' ಎಂಬುದು ಮೈಸೂರು ಸೀಮೆಯ ಕಳಸಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿರುವ ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಎಂದು ಕೆಳದಿ ನೃಪವಿಜಯದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಪುಟ ೧೬೧) ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಕೆಳದಿ ರಾಜ್ಯವು ಅಲ್ಲಿವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತೆಂಬುದೂ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುವ ವಿಷಯ. ('Mysore and Coorg' by B. Lewis Rice) ಬ್ರಹ್ಮಾವರ ಮತ್ತು ಆಡುವಳ್ಳಿಗಳಂತೆ 'ಅಜಪುರ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ಥಳದ ಮೂಲ ಹೆಸರಲ್ಲ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿನಾಮವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ಕಲ್ಪಿತ ಶಬ್ದವದು. ಬ್ರಹ್ಮ, ಆಡು ಎಂಬ ಶ್ಲಿಷ್ಟಾರ್ಥತ್ವದ ಮೂಲಕ ಉಭಯ ಸಮಾನತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾವರ ಮತ್ತು ಆಡುವಳ್ಳಿಗಳು ಎಂದೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿನಾಮಗಳಾಗವಷ್ಟೆ? ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆಡುವಳ್ಳಿ ಎಂದೇ ಹೇಳಿರುವಾಗ ಅವನ ಮಗನು ಹೇಳಿದ ಅಜಪುರವೆಂಬುದು ಆಡುವಳ್ಳಿಯ ಪ್ರತಿನಾಮವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹಕ್ಕೂ ಎಡೆ ಇಲ್ಲ. ಸುಬ್ಬನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆ ಮೂಲಹೆಸರಿನ ಕಲ್ಪನೆಗೇ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಿರುವ ಆಡುವಳ್ಳಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದನೇ? ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು 'ಆಡು' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುವಷ್ಟು ಸುಬ್ಬನು ಅಪ್ರಬುದ್ಧನೆಂದು ನಾವೆಣಿಸಲಾದೀತೇ? ತಾನು ಆಡುವಳ್ಳಿ

ಯವನೆಂದು ಅವನೇ ಹೇಳಿರುವಾಗ ನಾವು ಅವನನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಮತ್ತು ಏಕೆ?

ಸುಬ್ಬನು ಬ್ರಹ್ಮಾವರವನ್ನೇ 'ಆಡುವಳ್ಳಿ' ಎಂದಾಗಿಸಿ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವು ಸಹ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದುದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. 'ಕೊಲ್ಲೂರಿನ ಆಚೆ ಈಚೆ ಆಡುವಳ್ಳಿ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಗ್ರಾಮವಿಲ್ಲ. ಬರೆದವನು ವೆಂಕಾರ್ಯ ತನುಜ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನಾದರೆ ಅವನ ಊರು ಅಜಪುರ (ಬ್ರಹ್ಮಾವರ) ಎಂದು ತಮ್ಮ ಬಯಲಾಟ ಗ್ರಂಥದ ಪುಟ ೨೦೫ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಡುವಳ್ಳಿಯು ಕೊಲ್ಲೂರಿನ ಆಚೆ ಈಚೆ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಕೊಲ್ಲೂರು ಮುಕಾಂಬೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಅಧಿಕಾರವಿರುವುದೆ? ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದವರು ಮುಕಾಂಬೆಯ ಭಕ್ತರಾಗಿಲ್ಲವೆ? ಅವಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಅವಳ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲವೆ? ಕೊಲ್ಲೂರು ಮುಕಾಂಬೆ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮಂಜುನಾಥ, ಉಡುಪಿಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯದ ಸುಬ್ಬರಾಯ, ಶೃಂಗೇರಿಯ ಶಾರದೆ, ಕಾಶಿ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕ್ಷೇತ್ರದ ದೇವರ್ಕಳು ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ದೂರದವರಿಗೆ ಕಡಮೆ ಎಂದಿದೆಯೇ? ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕೊಲ್ಲೂರಿನ ಸಮೀಪ 'ಆಡುವಳ್ಳಿ' ಎಂಬ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಸುಬ್ಬನು ಆ ಊರಿನವನು ಅಲ್ಲವೆಂದೇ ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಲ್ಲ! ಈ ತರ್ಕವು 'ಉಷ್ಟ್ರಲಗುಡನ್ಯಾಯ'ದಂತೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ಪ್ರತಿಬಂಧಿಯಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನು ಕೆಳದಿಯ ಒಂದನೆಯ ಬಸಪ್ಪನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾಗಿದ್ದನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕೊಡುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಆಧಾರವೆಂದರೆ 'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ'ದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಪದ್ಯ. ತಮ್ಮ 'ಬಯಲಾಟ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರೇ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪುಟ ೧೮೮) ಆ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ಧಾರಿಣಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದಿ ಶೋಭಿಪ
ವಾರಿನಿಧಿಯಾನಾಳ್ವ ಕೆಳದಿಯ
ಭೂರಮಣ ಬಸವೇಂದ್ರಸಂಪ್ರಿಯ । ಸೇರಿ ಬಾಳ್ವ ।
ಕ್ಷಿತಿಯ ದಿವಿಜರ ಕುಲದೊಳುದಿಸಿದ
ಮತಿವಿಶಾರದ ವೆಂಕಣಾರ್ಯನ
ಸತಿಸುಗುಣೆ ದೇವಮ್ಮನೆಂಬಳ । ಸುತಸುಶೀಲ ।
ನೆರೆಪ್ರೌಢ ಚೆನ್ನಯ್ಯನನುಜನು
ತರಳಸುಬ್ಬನು ಶಿವೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್
ಕರುಣದಿಂ ನುಡಿಸಿರ್ದ ಶ್ರೀವರ । ಚರಿತವನ್ನು ।

ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಯುತರು ಮಾಡಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೀಗೆ : 'ಆತ ಕೆಳದಿಯ ನಾಯಕನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದನೆಂಬುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಕೆಳದಿಯ ಅರಸುಗಳಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕರೆಂಬವರಿದ್ದರು. ಮೊದಲನೆಯವನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೯೮-೧೭೧೫ರ ತನಕ ಆಳಿದವನು, ಮತ್ತಿನವನು ಕಿರಿಯ ಬಸವಪ್ಪನೆನಿಸಿಕೊಂಡವನು. ಆತ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೪೦ರಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದವನು. ಕಿರಿಯ ಎಂದು ಹೇಳಿಲ್ಲದುದರಿಂದಲೂ ಸುಬ್ಬನ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೪೦ರ ಮೊದಲಿನ ತಾಡವಾಲೆಗಳು ಸಿಗುವುದರಿಂದಲೂ ಈತ ಹಿರಿಯ

ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕನ ಸಮಕಾಲೀನನು ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವಯಸ್ಕನೂ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವನೂ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು'.

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ಕೆಳದಿಯ ಭೂರಮಣನಂಘ್ರಿಯ ಸೇರಿಬಾಳ್ವ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಶ್ರೀಯುತರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (ಪುಟ ೨೦೪, ೨೦೫) 'ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾತ ರಾಣಿ ಚೆನ್ನಮ್ಮಾಜಿಯ ಬಳಿಕ ೧೬೯೮ರಿಂದ ಹದಿನೇಳು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಆಳಿದ ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕ, 'ಹನುಮದ್ರಾಯಣ'ದಂಥ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವೆಂಕಾರ್ಯತನುಜ ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು ಎಂದೂ ಅನುಮಾನಿಸಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ? ಆದರೆ ಆ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆಯೆ? 'ಬಸವೇಂದ್ರನಂಘ್ರಿಯ ಸೇರಿ ಬಾಳ್ವ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಅದರ ಮುಂದೆಯೆ ಇರುವ ವೆಂಕಣಾರ್ಯನಿಗಲ್ಲವೆ ಅನ್ವಯಿಸತಕ್ಕುದು? ಬಸವೇಂದ್ರನನ್ನು ಸೇರಿ ಬಾಳಿದವನು ವೆಂಕಣಾರ್ಯ, ಅವನ ಪತ್ನಿ ದೇವಮ್ಮ, ಅವಳ ಮಗ ಚೆನ್ನಯ್ಯ, ಅವನ ತಮ್ಮ ಸುಬ್ಬ ಎಂದಾಗುವ ಸರಳಾರ್ಥವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದವನು ಸುಬ್ಬನು ಎಂಬ ಅಸಂಗತಾರ್ಥವನ್ನು ಏಕೆ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು? 'ವೆಂಕಣಾರ್ಯ' ಪದದ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ವಿಶೇಷಣಗಳೆಲ್ಲ ಆ ಪದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ವೆಲ್ಲಿದೆ? 'ಮತಿವಿಶಾರದ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಕವಿಯು (ತರಳ ಸುಬ್ಬನು) ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕುರಿತಾಗಿಯೆ ಹೇಳಿದುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲವೊ ಹಾಗೆಯೇ 'ಕೆಳದಿಯ ಭೂರಮಣನಂಘ್ರಿಯ ಸೇರಿಬಾಳ್ವ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷಿಸಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಲ್ಲವೆ? ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತಾನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದುದೆಂಬುದು ಕವಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತರಳ ಸುಬ್ಬನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದವನು ತನ್ನ ಅಣ್ಣ ಚೆನ್ನಯ್ಯನೆಂದೂ, ತಾನು ಮಾತಾಪಿತೃಗಳ ದ್ವಿತೀಯಪುತ್ರನೆಂದೂ ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿವಂತೆ ಸುಬ್ಬನು ಸವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಈತನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯಾದ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಪದ್ಯವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕುರಿತು ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದು ಹೀಗೆ :

ಮಹಿಯಸುಮನಸ ಕುಲದೊಳುದಿಸಿದ
ಮಹದಧಿಕಮತಿ ವೆಂಕಣಾರ್ಯನ
ಮಹಿಳೆದೇವಮ್ಮನ ತನೂದ್ಭವ । ಮಹಿತಸುಗುಣ ॥
ನೀತಿಯುತ ಚೆನ್ನಯ್ಯ ವರ ಸಹ । ಜಾತ ಸುಬ್ಬನು...

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಕೆಳದಿರಾಯನನ್ನು ಸೇರಿ ಬಾಳುವವನೆಂಬ ವಿಶೇಷಣ ವನ್ನು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಣಾರ್ಯನು ಆ ರಾಜನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬೇಕು. ಅದಲ್ಲದೆ, ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಹೇಳುವಂತೆ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನೂ, ರಾಜಮನ್ನಣೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದವನು ಸುಬ್ಬನೆಂದಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನು ಆ ರಾಜನನ್ನು ಮರೆಯಲು ಕಾರಣವೇನು? ಬಯಲಾಟ ಗ್ರಂಥದ ಪುಟ ೧೧೭ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರು 'ಆತ ಕೆಳದಿಯ ಅರಸುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಬರೆದ 'ಪಾರಿಜಾತ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ

ಬರೆದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪೋಷಕನಾದ ರಾಜನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೆ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದನೆ? ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರಲ್ಲ; ಆ ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಬ್ಬನು ಕೆಳದಿಯ ಬಸವಪ್ಪನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಲಿಲ್ಲ! ಹೀಗಿರುವಾಗ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವನು ವೆಂಕಣಾರ್ಯನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ.

ಇನ್ನೀಗ ಸುಬ್ಬನ ತಂದೆಯಾದ ಆ ವೆಂಕಣಾರ್ಯನು ಯಾರು? ಆತನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಬಸಪ್ಪನಾಯಕನು ಯಾರಾಗಿರಬಹುದು? ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಸುಬ್ಬನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟನೂ ತಾನು ರಚಿಸಿದ 'ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ'ದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಮೊದಲು ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ಭೂಕವಿಗಳೊಳ್ ಶೋಭಿಸುತ ಮೆರೆವ ಬಾಲ ವಾ
ಲ್ಮೀಕಿ ಎಂದೆನಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತವಮಾದ ರಾಮಚರಿ
ತಾಕಥಾಸಾರಮಂ ಕರ್ನಾಟಕಾವ್ಯದಿಂದತಿಮನೋಹರಮಾಗಿಯೆ ।
ಪ್ರಾಕವೃದ್ಧ ಬಲೆಯರು ಎಲ್ಲರುಂ ತಿಳಿವಂತೆ
ಪ್ರಾಕಟಿಸಿದುರುಮಹಿಮೆ ಹಂಪೆಯಾತ್ಮ ಜ ಸದ್ವಿ
ವೇಕಿ ವೆಂಕಾರ್ಯ ಪ್ರಧಾನನಂ ತುಳಿಲ್ಗೈಯುತುಸುರ್ವೆನೀ ಚಾರಿತ್ರಮಂ ॥

ವೆಂಕಟನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಇನ್ನಿತರ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಸ್ಮರಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಪೂರ್ವಕವಿಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವೆಂಕಾರ್ಯನನ್ನೂ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸ ಬಹುದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಣಿಸಲು ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ವೆಂಕಾರ್ಯನೊಬ್ಬನನ್ನಲ್ಲದೆ ಇತರ ಯಾವ ಕವಿಯನ್ನೂ ವೆಂಕಟನು ಸ್ತುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕವಿಗಳು ಹಲವರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಾರನ್ನೂ ಹೆಸರೆತ್ತದೆ ವೆಂಕಾರ್ಯನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ತುತಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಆತನು ಕವಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಲ್ಲ; ವೆಂಕಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಪಿತಾಮಹನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಹ ವೆಂಕಟನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅಜ್ಜನನ್ನು ನಮಸ್ಕಾರಪೂರ್ವಕ (ತುಳಿಲ್ಗೈಯುತ) ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯನು ಅಂತಹ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೆ ಆತನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನೂ, ಮೊಮ್ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟನೂ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ ಕಾವ್ಯಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಆನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದರೆಂದೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವೆಂಕಟನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಆ ರಾಮಾಯಣವು ೯೬೬೫ ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥ. ಇದಲ್ಲದೆ ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯನು 'ಇಂದಿರಾಭ್ಯುದಯ', 'ಹನುಮದ್ವಿಲಾಸ', 'ಅಲಂಕಾರಮಣಿದರ್ಪಣ' ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸಹ ರಚಿಸಿದ ಮಹಾಕವಿ ಎಂದು ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಅಖಂಡ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ, ಅತ್ಯಂತ ಮೇಧಾವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಈತನು ಹೈದರಾಲಿಯ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮದ್ರಾಸು ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರೆರಿಯವರಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈತನ ಆ ರಾಮಾಯಣ ಕಾವ್ಯದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟನು 'ವೆಂಕಾರ್ಯ ಪ್ರಧಾನನಂ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಈತನು ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದ ನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ವೆಂಕಯ್ಯ, ವೆಂಕಾರ್ಯ, ವೆಂಕಟ ಎಂದು

ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲರೂಪವು 'ವೆಂಕಟರಮಣ' ಎಂದಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಅಜ್ಜನ ಹೆಸರನ್ನು ಬಹುಶಃ ಮೊಮ್ಮಗನಿಗೆ ಇಡುವ ರೂಢಿಯಂತೆ ಸುಬ್ಬನ ಮಗನಿಗೆ ವೆಂಕಟನೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಿತಾಮಹನಾದ ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯನಿಂದ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂದೂ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಮೈರಾವಣಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟನು ಆ ಮೊದಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವೆಂಕಾರ್ಯ ಪ್ರಧಾನ'ನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಮತ್ತಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ 'ಅಜಪುರದ ಬುಧಕುಲದೊಳುದಿಸಿದ ಸುಜನ ಜನಸುರಧೇನು ವೆಂಕಾರ್ಯಜನೆನಿಪ ಸುಬ್ಬಾಭಿಧಾನನ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ವೆಂಕಾರ್ಯ ಪ್ರಧಾನನ್ನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದ ರಿಂದ ಆ ವೆಂಕಾರ್ಯ ಪ್ರಧಾನನೇ ಸುಬ್ಬನ ತಂದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ತನ್ನ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ಮತಿವಿಶಾರದ', 'ಮಹದಧಿಕಮತಿ' ಎಂದು ಆತನ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನೆ ವಿಶೇಷಿಸಿ ಸುಬ್ಬನು ಹೊಗಳಿರವುದರ ಔಚಿತ್ಯವು ವೆಂಕಟನ ಪದ್ಯದಿಂದ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಮೇಧಾವಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಹೈದರಾಲಿಯು ಆತನಿಗೆ ಮಂತ್ರಿಪದವಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟುದೆಂಬುದು ಸಂಭಾವ್ಯವೂ, ಸುಸಂಗತವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಹೈದರಾಲಿಯ ಪ್ರತಾಪದ ಕಾಲವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೫೦ರ ಅನಂತರ. ೧೭೬೩ರಲ್ಲಿ ಆತನು ಕೆಳದಿಯ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಾನೇ ಅರಸಾದನು. ಈ ಸುಮಾರಿಗೆ ವೆಂಕಾರ್ಯ ನನ್ನು ತನ್ನ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿ ಆತನು ನೇಮಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೭೭೦ ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಕಾಲವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ 'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ವೆಂಕಾರ್ಯನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕೆಳದಿಯ ರಾಜನು ಒಂದನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೯ರಿಂದ ೧೭೫೭ರ ವರೆಗೆ ಕೆಳದಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳಿದವನು ಎರಡನೆಯ ಬಸವಪ್ಪ ನಾಯಕನು. ಆಮೇಲೆ ಮೂರು ವರ್ಷ ಇವನ ದತ್ತುಪುತ್ರನಾದ ಮೂರನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನು ಆಳಿದ ಕಾಲ. ಈ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಹ ವೆಂಕಾರ್ಯನು ಅವರ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದುದಿರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನ ರಾಣಿಯು ನೀತಿಭ್ರಷ್ಟಳಾಗಿ ದತ್ತುಪುತ್ರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿ ತನ್ನ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭವು ಹೈದರಾಲಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತೆಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ರಾಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪದಚ್ಯುತನಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿ ಶಾಲಿಯೂ, ಸಮರ್ಥನೂ ಆಗಿದ್ದ ವೆಂಕಾರ್ಯನನ್ನು ಹೈದರಾಲಿಯು ಅಮಾತ್ಯನನ್ನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ಸುಬ್ಬನ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತನು ರುಕ್ಮಿಣೀಸ್ವಯಂವರವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಕೆಳದಿಯ ಆ ರಾಜನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ವೆಂಕಾರ್ಯನಿಗೆ ಅನಂತರ ಸುಬ್ಬನ 'ಪಾರಿಜಾತ' ಮತ್ತು ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ರಾಜಾಶ್ರಯವು ತಪ್ಪಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೆ ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ರಾಜಾಶ್ರಯದ ಕುರಿತು ಸುಬ್ಬನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ತದನಂತರ ವೆಂಕಟನು 'ಮೈರಾವಣನ ಕಾಳಗ'ವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ವೆಂಕಾರ್ಯನು ಹೈದರಾಲಿಯ ಮಂತ್ರಿ

ಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ 'ವೆಂಕಾರ್ಯಪ್ರಧಾನಸಂ' ಎಂದು ತನ್ನ ಅಜ್ಜನನ್ನು ವೆಂಕಟನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ.

ಇನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೪೦ಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಸುಬ್ಬನ ತಾಡವಾಲೆಗಳು ಸಿಕ್ಕುವುದರಿಂದಲೂ ಈತನು ಹಿರಿಯ ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕನ ಸಮಕಾಲೀನನು- ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವಯಸ್ಕನೂ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವನೂ... ಎಂದು ಹೇಳುವ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯುಳ್ಳ 'ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ'ದ ಓಲೆಯ ಪ್ರತಿಯಾಗಲಿ, ಕಾಗದದ ಪ್ರತಿಯಾಗಲಿ ತಮಗೆ ದೊರೆತಿದೆ ಎಂದು ಸಹ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲ. 'ಪಾರಿಜಾತ' ಪ್ರಸಂಗದ ಎರಡು ಪ್ರತಿಗಳ ಕಾಲವನ್ನು 'ಬಯಲಾಟ' ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಶಿಷ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಕಾಲವು ತಾ. ೨-೧೨-೧೮೮೯, ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ತಾ. ೧೨-೫-೧೮೪೯, ಇದರಿಂದಲೂ ಸುಬ್ಬನು ಒಂದನೆಯ ಬಸವಪ್ಪನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ?

ಹೀಗೆ ಈ ಕವಿಯ ದೇಶಕಾಲಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಯಾರಿಗೂ ಯಾವ ಸಂದೇಹಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸುಬ್ಬನ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗನ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಸುವೇದ್ಯವಾಗುವುದಾಗಿದ್ದರೂ ಅಸಂಬದ್ಧಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರತಾರಣಾತ್ಮಕವಾದ ಯುಕ್ತಿವಾದದಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ, 'ಅಜಪುರದ ಸಿದ್ಧಿಗೆ' ಸಾಧನವಿದು ಎಂಬಂತೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಇಂತಹ ದುರಧ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಪ್ರವೃತ್ತರಾದುದೇ ಅಯೋಚಿತ. ಅಬೋಧಪೂರ್ವವಾದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದಿಂದಲಾಗಿ ಒಂದೊಮ್ಮೆ ತಿಳಿಯದೆಯೇ ಸಂಘಟಿಸಿಹೋದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಸರಿ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಿರುವುದಂತೂ ಬಹಳ ಶೋಚನೀಯ. ಬ್ರಹ್ಮಾವರದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ಹೊರಟ, 'ನಮ್ಮ ಅಜಪುರ-ನಮ್ಮ ಬ್ರಹ್ಮಾವರ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರು ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಪ್ರಸವವನ್ನೆ ಮಾಡಿದರು. 'ಬ್ರಹ್ಮಾವರ, ಅಜಪುರ, ಆಡುವಳ್ಳಿ ಈ ಮೂರೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು' ಎಂದ ಶ್ರೀಯುತರ 'ಬ್ರಹ್ಮಾವರ ತರ್ಕವು' ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು:

'The King is the ruler; Ruler is made of wood; Therefore King is made of wood!'

'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಎಂದರೆ ದ್ವಿಜ, ದ್ವಿಜ ಎಂದರೆ ಹಲ್ಲು. ಆದುದರಿಂದ ಹಲ್ಲೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ.'

'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಎಂದರೆ ಕೌಶಿಕ, ಕೌಶಿಕ ಎಂದರೆ ಗೂಬೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು ಗೂಬೆ.'

'ಕುಲ ಎಂದರೆ ವಂಶ, ವಂಶ ಎಂದರೆ ಬಿದಿರು. ಆದುದರಿಂದ ಕುಲ ಎಂದರೂ ಬಿದಿರೇ.'

'ರಾಜಪತ್ನಿ ಎಂದರೆ ಮಹಿಷಿ; ಮಹಿಷಿ ಎಂದರೆ ಎಮ್ಮೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಜನ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಎಮ್ಮೆ!'

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರೂ, ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಹಿರಿಯರೂ ಆದ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರೂ ಹೀಗೂ ವಾದಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ದುರದೃಷ್ಟ!

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಲೇಖನ ಮತ್ತು ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ 'ಬಯಲಾಟ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರೇ ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತುಗಳು ಸರ್ವಥಾ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿದೆ :

''ಬರಿಯ ಒಂದೆರಡು ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿ, ದೂರ ದಿಂದಲೇ ನಾಲ್ಕು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತಿರುವಿಹಾಕಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ನೃತ್ಯ, ಗೀತ, ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಸಾಹಸಿಗಳು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದುಡುಕುವುದನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಬರಿಯ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಒಂದೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ, ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ, ತುಂಬ ದುಃಖವಾಗುತ್ತದೆ. 'ದೇವತೆಗಳು ಕಾಲಿರಿಸಲು ಭಯಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚರು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯ ಮಾತಿನ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಕಲೆಯೇ ಇರಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಇರಲಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪರಿಚಯ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳೊಂದೂ ಇಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಎಟುಕದು. ಅದು ಬರಿಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಆಹಾರವಾದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಕೆಟ್ಟೀತು. ಅತ್ತ- ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಹೀಗಿದ್ದರೆ, ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಭಯವೂ ಇದೆ. ಬಹುದೂರದ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ದಂತಕಥೆ ಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನೂರು, ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗೆ, ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಮುಂದೊಡ್ಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಥ ದುಡುಕುಗಳಿಂದ ಹೆಸರಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಯಾರಿಗೆ ಉಪಕಾರವೋ, ಯಾವ ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯೋ ನನಗಂತೂ ತಿಳಿಯದು.''

- ಓಂ ಸತ್ಯಂ -

(ಮಧುಪುರ : ಗೀತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕಾಸರಗೋಡು ೧೯೬೨.)

ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನೆ

ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ"ವೆಂಬ, ಬಹುಮಾನಿತವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದ ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಬೃಹದ್‌ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರ ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕವಿಯೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆತನು ರಚಿಸಿರುವ ಐರಾವತ, ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳೂ ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನೆಂಬ, ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ, ಪಾರಿಜಾತಗಳೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕರ್ತೃವಾದ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂದು ಹೇಳುವ (ಅಡುವಳ್ಳಿಯ) ಕವಿಯಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತೆಂದೂ ಜನರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನದೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯುಳ್ಳ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬಾಲ್ಯ ದಿಂದಲೇ ಓದಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನಾನೂ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ತಾಳೆಯೋಲೆಯ ಮತ್ತು ಕಾಗದದ ಹಲವು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅವುಗಳು ವೆಂಕಾರ್ಯನ ಮಗ ಸುಬ್ಬನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟುವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ಅವುಗಳ ಕರ್ತೃವೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ವಲ್ಲದೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ದೇಶಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸರಿಯಾದ ಆಧಾರವುಳ್ಳ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೂ ಆತನು ರಚಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲದ ತುಂಡುಪದಗಳನ್ನು ಸಹ ಸಂಗ್ರಹಿ ಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಕಾಸರಗೋಡು ಪ್ರಾಂತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೂಡ್ಲು ಮನೆತನದವರಾದ ಶ್ರೀ ಕೂಡ್ಲು ಈಶ್ವರ ಶ್ಯಾನುಭೋಗರೂ ಆತನ ಕಾಲನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಪುರಾತನ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನು.

ಹೀಗೆ ಈ ವರೆಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಈ ವರೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಮುದ್ರಿತವಾಗದಿರುವ ಆತನ ಕೃತಿಗಳ ಸಮೇತ ಸದ್ಯ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸ ಲಿಕ್ಕಿರುವೆನಾದರೂ, ಪ್ರಕೃತ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಡಲು ಪ್ರಬಲ ಆಧಾರಗಳೆಂದು ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ತಾಡವಾಲೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಿಗೆ ಅವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಾಲದ ಸಂಧಾನವು ಅಕ್ಷಮ್ಯವೆನ್ನಬೇಕಾದ ಪ್ರಮಾದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಯಾರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬಂದ ಹಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅದರ ತಥ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಈಗ ಮೊದಲಾಗಿ ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇನೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರತಿಗಳ ಕಾಲಸೂಚಕವಾದ ಸಂವತ್ಸರ, ಮಾಸ, ತಿಥಿ, ವಾರಾದಿಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದುವೆಂದು ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಇಂಗ್ಲಿಷು ಇಸವಿ, ತಿಂಗಳು, ತಾರೀಕುಗಳು ಅದೆಷ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿವೆ

ಎಂದು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ತಿಥಿ, ವಾರಾದಿಗಳನ್ನು, ಸ್ವಾಮಿ ಕಣ್ಣು ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ರಚಿಸಿದ ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ಕಾಲನಿರ್ಣಯ ಕೋಶದಲ್ಲಿ (Indian Ephamaries by Swami Kannu Pillai) ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಲಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದ ಹಲವು ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇನೆ. ಸನ್ಮಾನ್ಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತವೆಂಬಷ್ಟು ದೋಷಗಳು ಸಂಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಸನಪಟ್ಟಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆ.

೧. ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿದ 'ಕರ್ಕಿಯ ತಾಡವಾಲೆ ಸಂಪುಟ'ದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಪ್ರಸಂಗವೆನ್ನಲಾದ ಪಂಚವಟಿ ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗವನ್ನು ಪ್ರತಿ ತೆಗೆದ ಕಾಲವು 'ಆಂಗೀರಸ ಭಾದ್ರಪದ ಶುಕ್ಲ ೧೧, ಸೌಮ್ಯವಾರ' ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪು. ೨೦೬, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ನಂ. ೧ ಮತ್ತು ಪುಟ ೨೮೧ ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೪೪) ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ತಾರೀಕು ೧೮-೮-೧೭೫೨ ಎಂದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಗೀರಸ ಭಾದ್ರಪದ ಶು. ೧೧ ತಾ. ೧೯-೯-೧೭೫೨ನೇ ಮಂಗಳವಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ೧೮೧೨ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದಿನವು ಗುರುವಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ೧೮೭೨ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದಿನವು ಶುಕ್ರವಾರವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ಕೊಟ್ಟ ತಾ. ೧೮-೮-೧೭೫೨ ಎಂಬುದು ಆಂಗೀರಸ ಶ್ರಾವಣ ಬಹುಳ ೫ ಮಂಗಳವಾರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಭಾದ್ರಪದಮಾಸವೇ ಅಲ್ಲ.

೨. ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಒಂದು 'ತಾಡವಾಲೆ'ಯ ಪ್ರತಿಯ ಕಾಲವು 'ಪ್ರಜೋತ್ಪತ್ತಿ ಸಂವತ್ಸರದ ಮಾಘ ಬ| ೪ ಬುಧವಾರ'ವೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೩೬) ಈ ದಿನಕ್ಕೆ ತಾ. ೨೫-೧೨-೧೭೫೧ ಸರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ತಪ್ಪು. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಈ ದಿನವು ತಾ. ೨೮-೨-೧೮೭೨ಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದೆ.

೩. ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ 'ತಾಡವಾಲೆ'ಯ ಕಾಲವನ್ನು 'ವಿಶ್ವಾವಸು ಶ್ರಾವಣ ಶುದ್ಧ ೧೦ ಬುಧವಾರ'ವೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೩೮). ಅದಕ್ಕೆ ತಾ. ೨೫-೭-೧೭೮೭ ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ತಪ್ಪು. ವಿಶ್ವಾವಸು ಶ್ರಾವಣ ಶುದ್ಧ ೧೦ ಬುಧವಾರವು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ತಾ. ೧೩-೮-೧೮೪೫ರಂದಾಗುತ್ತದೆ.

೪. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ- 'ತಾಡವಾಲೆ' ಪ್ರತಿಯಕಾಲವು 'ಭಾವ ಶ್ರಾವಣ ಶುದ್ಧ ೧೧ ಭಾನುವಾರ' ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೫೫) ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ್ದು ತಾ. ೩೦-೬-೧೭೫೪ ಎಂದೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ತಪ್ಪು. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಭಾವ ಸಂವತ್ಸರದ ಶ್ರಾವಣ ಶುದ್ಧ ೧೧ ಭಾನುವಾರ, ತಾ. ೨೩-೮-೧೮೭೪ನೇ ದಿನ ಬಂದುದಾಗಿದೆ.

೫. ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ : ಈ 'ತಾಡವಾಲೆ'ಯ ಪ್ರತಿಯು ವಿಶ್ವಾವಸು ಭಾದ್ರಪದ ೧೫ ಶುಕ್ರವಾರದ್ದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೬) ತಾ. ೨೬-೯-೧೭೮೭ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯೆಂದೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಈ ದಿನವು ತಾ. ೨೮-೯-೧೯೦೫ ಆಗಿದೆ.

೬. ಧ್ರುವಚರಿತ್ರೆ : ಇದರ ಕಾಲವನ್ನು ಧಾತು ಸಂ|ದ ಧನು ತಿಂಗಳು ೯ ಶುಕ್ರವಾರ ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೩೨). ಇದರ ತಾರೀಕು ೨೩-೧೨-೧೮೧೪ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ತಪ್ಪು. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ೨೨-೧೨-೧೮೭೬ ಆಗಿದೆ.

೭. ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ : ಇದರ ಕಾಲವನ್ನು 'ಮನ್ಮಥ (ಗತ) ಪುಷ್ಯ ಬ. ೫ ಶುಕ್ರವಾರ ಎಂದು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪುಟ ೨೨೭. ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ಮತ್ತು ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೫೬). ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ್ದು ತಾ. ೨೩-೧೨-೧೭೭೪ ಎಂದೂ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ತಾ. ೨೭-೧-೧೮೩೭ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕೊಟ್ಟ ತಾ. ೨೩-೧೨-೧೭೭೪ ಎಂಬುದು ಮನ್ಮಥ (ಗತ) ಎಂದರೆ ದುರ್ಮುಖಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಮನ್ಮಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಜಯ ಸಂ|ದ ಮಾರ್ಗಶಿರ ಬ. ೫ ಶುಕ್ರವಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಬದ್ಧವಾದ ೧೭೭೪ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀಯುತರು ದಿ| ಐರೋಡಿ ಶಿವರಾಮಯ್ಯನವರು ಪ್ರಾಯಃ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸಿರುವ ಮೇಲಿನ ಎರಡು (೬, ೭) ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃವಾದ ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟರ ಕಾಲವನ್ನು ೬೦ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ! (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪುಟ ೨೨೬-೨೨೭).

೮. ತಾಮ್ರಧ್ವಜ ಕಾಳಗ : ಈ 'ತಾಡವಾಲೆ'ಯ ಕಾಲವು ಪ್ರಮೋದೂತ ಸಂ|ದ ಪುಷ್ಯ ಶು. ೯ ಸೋಮವಾರ ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ, ೨೯). ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ತಾರೀಕು ೧೪-೧೨-೧೭೫೦. ಇದು ತಪ್ಪು. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ೧೨-೧-೧೯೩೧ ಆಗುತ್ತದೆ.

೯. ಚಂದ್ರಾವಳಿ : ಕಾರಂತರು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲ 'ಸ್ವಭಾನು ಆಷಾಢ ಶು. ೪ ಆದಿತ್ಯವಾರ' ಅದಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಆದ ಇಸವಿ, ತಾರೀಕು (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೨೮) ೧೭-೫-೧೭೧೩. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ೮-೭-೧೮೮೩ ಆಗುತ್ತದೆ.

೧೦. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ : ಇದರ ಪ್ರತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾಲ 'ಸರ್ವಜಿತು ಆಶ್ವೀಜ ಶುದ್ಧ ೭ ಶುಕ್ರವಾರ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ನಂ. ೪೫). ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾಲ ತಾ. ೧೦-೧೦-೧೭೬೬. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ತಾರೀಕು ೨೩-೯-೧೮೮೭.

ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳ ಕಾಲದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು Indian Ephemarisನಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಕೃತವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಇರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೦೦ಕ್ಕೆ ಹಿಂದಣ ಪ್ರತಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ''ಎಫಮರೀಸಿ''ನಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಯಾಥಾರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾನಿಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಕಾರಂತರು 'ಬಯಲಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕುಳಿದುವೆಲ್ಲ ಸರಿಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ದಯವಿಟ್ಟು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಸದೋಷವಾದ ಕಾಲಗಣನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೇನೇನು ಅಪಶ್ರುತಿಗಳು ಹೊರಟಿವೆ ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುದರ್ಶನ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕಿದ್ದೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ದಿ। ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರೂ ಶ್ರೀಯುತ ಕಾರಂತರೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ಈಗ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿರುವ 'ರಾಷ್ಟ್ರಮತ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇನೆ.

(ರಾಷ್ಟ್ರಮತ : ೨೬ನೇ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೬೦.)

ಕಾಲದ ವಿಚಾರ

[ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದ ಕುರಿತಾಗಿ ಕುಕ್ಕಿಲರು ತಳೆದಿದ್ದ ಅಂತಿಮ, ಪರಿಷ್ಕೃತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು, ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" (ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. ೧೯೭೫) ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಬಂಧಿತ ಭಾಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. - ಸಂ.]

...ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ರಾಗ ತಾಳಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈತನು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನವನಿರಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕಿಂತ ಈಚಿನವನಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಈಗ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಪ್ರತಿಗಳೂ ಇವನನ್ನು ಆ ಮಧ್ಯದವನೆಂದೇ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. (೧) ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ.ಕ. ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಲಿಖಿತ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿರುವ K- ೨೦೧ನೇ 'ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ', ಇದು ಪ್ರತಿಯಾದ ಕಾಲ ಪರಿಧಾವಿ ಸಂ। ಚೈತ್ರ ಬಹುಳ ೧೨ ಭಾರ್ಗವ ವಾರ, ಸ್ವಾಮಿ ಕಣ್ಣುಪಿಳ್ಳೆಯವರ 'ಎಫಮರಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಾ. ೧೭-೪-೧೬೧೨ಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದುದು (೨) ಅದೇ ಸಂಸ್ಥೆಯ K-೨೯೫ನೇ 'ಐರಾವತ', ಪ್ರತಿಯಾದ ಕಾಲ ಪರಿಧಾವಿ ಸಂ। ಮಾರ್ಗಶಿರ ಬ. ೭ ಭಾನುವಾರ, 'ಎಫಮರಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಾ. ೧-೧೨-೧೬೭೨ಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ್ದು. ಇದರ ಒಂದು ಗರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ 'ಗಜಗೌರೀ ಸಂಕಲ್ಪ'ದ ಕಾಲ (ಪು. ೫೯೦ ಟಿ.) ಪಿಂಗಳ ಸಂ। ಭಾದ್ರಪದ ಶು. ೩ ಭಾನುವಾರ. ಇದು ತಾ. ೨೪-೮-೧೬೧೭ನೇ ಭಾನುವಾರ ಆಗುವುದು. ಈ ಸಂಕಲ್ಪಮಂತ್ರವನ್ನು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕವಿಯೇ ಬರೆದಿರಬೇಕಾದ್ದು ಸಹಜವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಆ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯ ಕಾಲವೆಂದೆಣಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಹಾಗೂ ಸಂಭವತಃ ಇದು ಆತನ ಕೊನೆಯ ಕೃತಿಯೆಂದೆಣಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅವನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿತೆಗಳು ಕ್ರಿಸ್ತ ವರ್ಷ ೧೫೫೦ರಿಂದ ೧೬೨೦ರ ವರೆಗೆ ನಡೆದಿವೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರ್ಣೈಸಬಹುದು.

ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆ ಕೊಲ್ಲಂ ವರ್ಷ ೭೩೮-೭೪೨ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೬೩-೬೭)ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಮಲಯಾಳ 'ಭಾಷಾಚರಿತ್ರ' (By P. Govinda Pillai, Revised Edition, National Bookstall, Kottayam, ೧೯೬೫) ಪು. ೧೯೬-೧೯೭ರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಕರ್ತೃ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನು ಗ್ರಂಥಾರಂಭಕ್ಕೆ, ತಾನು ರೋಹಿಣೀ ನಕ್ಷತ್ರಜನ್ಮನಾದ ವಂಚಿರಾಜ ಕೇರಳವರ್ಮನ ಅಳಿಯನೆಂದೂ ಶಂಕರಕವಿಯ ಶಿಷ್ಯನೆಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ :

ಪಾಪ್ತಾನಂತ ಘನಶ್ರಿಯಃ ಪ್ರಿಯತಮ ಶ್ರೀ ರೋಹಿಣೀ ಜನ್ಮನೋಃ
ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾವರ ವೀರಕೇರಳವಿಭೋ ರಾಜ್ಞಃ ಸ್ವಸೋಃ ಸೂನುನಾ
ಶಿಷ್ಯೇಣ ಪ್ರವರೇಣ ಶಂಕರಕವೇಃ ರಾಮಾಯಣಂ ತನ್ಯತೇ (ಪು. ೩ ನೋಡು)

ಮದ್ರಾಸು ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾ ಸಂಶೋಧನ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಿರೋಮಣಿ ಪಿ. ಕೃಷ್ಣನ್ ನಾಯರ್ ಇವರು ತಮ್ಮ 'ಆಟ್ಟಕಥಾ ಅಥವಾ ಕಥಕಳಿ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ಕೊಲ್ಲಂ ಗಣಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲಾಶಾಸನದ ಪ್ರಕಾರ ಆ ರಾಜನು ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಕೊಲ್ಲಂ ವರ್ಷ ೬೭೨

(ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೪೯೭)ರಲ್ಲಿ ಆ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು 'ಕಥಕಳಿಪ್ರಕಾರಂ' (Kathakali Prakaram by Panniseril Nanu Pillai, Kottayam, 1965) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಪಿಮರ್ಶವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಆಧಾರ ದೊರೆಯದಿದ್ದುದರಿಂದ, ಈಗ ಸು. ೧೫೦ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಆ ಕಣಿಪುರದಲ್ಲಿದ್ದ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಈತನೆಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ರೂಢಮೂಲವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಮಧೂರು (ಮದವೂರು) ಗಣಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ೧೭೭೭ನೇ ಇಸವಿಯ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದ ಮೂಡಪ್ಪಸೇವೆ ಎಂಬ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಒಂದು ಲೆಕ್ಕದ ದಾಖಲೆ. ಅದರಲ್ಲಿ, ಉತ್ಸವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಭೋಜನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ದವಸಧಾನ್ಯಾದಿಗಳ ವಿವರ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಿಯಾಭಾಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಸೀಮೆಯೊಳಗಿನ ಯಾವ ಯಾವ ಗ್ರಾಮಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಜನರು ಬರತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಮುಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ವಿನಿಯೋಗಗಳ ವಿವರ ಬರೆದಿರುವ ಮೊದಲ ಕಲಮಿನ ಶಿರೋಲೇಖನ ಸಮೇತ, ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಬರತಕ್ಕವರ ಪೈಕಿ ಕಣಿಪುರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿರುವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಲಮಿನ ಮೊದಲ ಭಾಗವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. (ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು- ದಿ| ಕೂಡಲು ಈಶ್ವರ ಶ್ಯಾನುಭೋಗರು)

ಚಿತ್ರ ೪-೨ (ಒಂದನೇ ಕಲಮು)

ಯದಾಸ್ತು ಮದ ಊರ್‍ರ ಶ್ರೀ ಮಹಾ
ಗಣಪತ್ತಿ ದೇವರ ಸಂನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲು
ಆಗುವಂತ್ತ ಮೂಡಪ್ಪದ ಲೆಖ್ಖ-
ಪ್ರಾಕು ಲೆಖ್ಖ ದಾಖಿಲೆ ಪ್ರಕಾರ್‍ರ. ಪಿಂಗಳ ಸಂ
ವತ್ಸರದಾ ವಯಿಶಾಖ ಬಳಯು ಆದಿತ್ಯ
ವಾರ್‍ರ ದಿವ್ಸ ನಡವ ಬಗೆ ಬರದ ಲೆಖ್ಖದ
ನಖಲು-
ಗಣಪತ್ತಿ ಯಿಡುವದು
ಮೆಲಾಗ್ರ ಹಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ಬಡಗ ಅಂಬಲದಲು
ಯಿಡುವ ಗಣಪತ್ತಿ ೧೮ ವಿವರ-

ಚಿತ್ರ ೪-೧ (ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಲಮು)

ಸ್ಥಾನಿಕರು ಮೆಲಾಗ್ರಕೆ ಹಚ್ಚುವ ಬಗ್ಗೆ-
ಬ್ರಾಂಹರ ಯೆಂಜಲುತ್ತೆಗವ ಬಗ್ಗೆ-
ಬಂಟರಿಗೆ ಯಿಕ್ಕುವ ಬಗೆ ಸಹಾ-
ಪೆರಡಾಲ ಅಪ್ಪಯನ (ಅಪಯ್ಯನ?) ಮುಖಾಂತ್ರ
ಜನ ೬೦ರ್‍ರ ವಿವರ್‍ರ-

ವಿವರ-

ಕುಂಬಳೆ ಮಾಗಣೆಯಿಂದ-
ಕಣಿಪುರದಿಂದಾ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಜನ೧-

ಬಡಗಕ್ರುಪಾ (ಷ್ಣಾ ?) ಜ೧ ಬಂಡಾರಿಕುಂನ್ಯಂಣಜ೧
ಕೆಡಿಕಾವಿನ ಕ್ರುಷ್ಣಾ ಜ೧ ಕೊಡಿಯುಂಮೆ ಲಿಂಗ೧
ಇಚಿಲಂಪಾಡಿ ರಗುವ ಜ೧ ಶದಂಬಾರ್ರಿಯೊಶ್ರ೧
ಕಿದೂರ ಯೊಶ್ರ ಅಂ। ಜ೪
ಅಂಗಡಿಮೊಗರ್ರು
ಪುತ್ತಿಗೆಯೊಶ್ರ ೧ ದೇಲಂಪಾಡಿ ಸುಬ್ಬಜ ೧
ಮುಗುವಿನ ಕ್ರುಷ್ಣಾ ೧ ಬಜಕೂಡಲ ಸುಬ್ಬಜ೧
ಕಾಟುಕುಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣು ಜ ೧ ಅಂ। ಜ ೫
ಮೊಗ್ರಾಲಿಂದಾ
ಕಾಂಗುಳಿ ಕಾರುಮಾರ ಸುಬ್ಬಜ ೧
ಯೀಶ್ರ ಭಂಡಾರಿ ಜ೧ ಅಂ। ಜ೨
ಅನಂತಪುರ ಜ ೩ರ ವಿವರ್ರ ಸಂಕ್ಯೆ ಭಾಗೋತ್ತ್ರ ಜ ೧
ಪಾ। ಸುಬ್ಬನ ಯೊಶ್ರ ೧ ಬಡಗಕೃಷ್ಣ ಜ ೧ ಅಂ। ಜ ೩
ಶಿರುವಾಗಿಲು ಜ ೧
ಕುದ್ರೆಪ್ಪಾಡಿ ಯೊಶ್ರಭಂಡಾರಿ ಜ ೧
ಅಂ। ಜ ೭

ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದ ಆ ದಿನವು ೧೭೯೭ನೆಯ ಇಸವಿ ಮೇ ತಿಂಗಳ ತಾ. ೧೪ನೇ ಭಾನುವಾರಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದದ್ದು. ಪ್ರಾಕು ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಬರೆದ ಲೆಕ್ಕದ ನಕಲು ಎಂದಿದ್ದರೂ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಲೆಕ್ಕವೆಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಉತ್ಸವದ ವಿನಿಯೋಗದ ವಿವರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಕು ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದನ್ನೆ ಬರೆದುದಿರ ಬೇಕು ಹೊರತು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದ ಜನರ ಹೆಸರು ಉತ್ಸವ ನಡೆದ ಆ ಪಿಂಗಳ ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರದೇ ಆಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ವಕಾಲದವರ ಹೆಸರನ್ನು ಬರೆದಿಡಲು ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಣಿಪುರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದವನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯುಂಟಾದುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಮೀಲಾಗಿ ಕಾಣುವ, ೧೮೨೭ನೆಯ ಇಸವಿಯ ಒಂದು ಕೋರ್ಟು ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಅದೇ ಕೂಡಲು ಈಶ್ವರ ಶಾನುಭಾಗರು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಕಣಿಪುರ ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನುದಾಸನೆಂಬವನ ತಮ್ಮ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಣ್ಣನೆಂಬವನು ತನ್ನ ಬಾಬ್ತು 'ಮಾನುದಾಸ ಎಂಬ ವರ್ಗದ' ಒಂದು ಹಿತ್ತಿಲನ್ನು ಆ ಕೂಡಲು ಮನೆಯ ಪೂರ್ವಿಕರಾದ ಪಾಡಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಶ್ಯಾನುಭಾಗನ ಮಗ ಲಿಂಗಪ್ಪ ಎಂಬವನಿಗೆ ೧೮೨೬ನೆಯ ಇಸವಿ ವ್ಯಯ ಸಂವತ್ಸರದಲ್ಲಿ ಇಳಿದಾರ್ವಾರ (ಭೋಗ್ಯ) ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಆ ಸಂಬಂಧ ನಡೆದ ಕೋರ್ಟು ವ್ಯವಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಹಿತ್ತಿಲು, ವಾದಿಯಾಗಿದ್ದ ಲಿಂಗಪ್ಪನ ಸ್ವಾಧೀನ ಹೋಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ, ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಮೂಡಪ್ಪದ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ಈ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಅವನೇ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತೆ ಬಲಪಟ್ಟಿತು. ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಹಿತ್ತಿಲು ಕೂಡಲು ಮನೆಯವರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದರಿಂದ.

ಆದರೆ, ಆಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ದಾಟಿ ಅದೇ ಕೂಡಲು ಈಶ್ವರ ಶ್ಯಾನುಭಾಗರು, ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಕೋರ್ಟು

ದಾಖಲೆಯ ಮೂಲಕ ಲಿಂಗಪ್ಪಸಿಗೆ ಬಂದ ಹಿತ್ತಿಲಿಗೆ 'ಮಾನುದಾಸನ ಹಿತ್ತಿಲು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದೆಂದೂ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹಿತ್ತಿಲು' ಬೇರೇ ಇದೆಯೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಪಾಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯನೆಂಬವನು ಆ ಲಿಂಗಪ್ಪಯ್ಯನ ತಮ್ಮ ಪಾಡಿ ಸುಬ್ರಾಯ ಶ್ಯಾನುಭಾಗನಿಗೆ ಆರ್ವಾರ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದನೆಂದೂ ಕಾಣುವ ಇನ್ನೆರಡು ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರಕಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹಿತ್ತಿಲಿನ ಕುರಿತ ದಾಖಲೆ ಇದು.

ಚಿತ್ರ ೩

...ಕೃತ್ತು ಸಂ । ರ ಮಾರ್ಗಶುಶೀಲ್ಲು ಶ್ರೀಮತ್ತೂ
...ಸುಬ್ಬಯ ಶ್ಯಾನುಭವರಿಗೆ - ಕಣಪು
...ಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬಯನು ಬರಸಿಗೊಟ್ಟ ರಸಿದಿ
...ನೆಂದ್ರೆ ನಿಂಮಿಂದ ಯೊ ಸಂ । ಕ್ಕೆ ನಿಮಗೆ ನಾ
...ನು ಆರ್‍ರು ವಾರಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ
....ತ್ತಿಲ ಕಟ್ಟು ಕಡಿಬಾಬ್ತು ಬರತಕ್ಕ 0॥
ಅಡೊಬೆಳೆಯ್ಯು ಯೊತ್ತಿತ್ತಿಯಲ್ಲು ನಗದು
ನಿಲು ಕೊಟ್ಟಪ್ರಕಾರ ನನಗೆ ಬಂತುಯಂತ
ಬರ್‍ಸಿ ಕೊಟ್ಟರ್‍ಸಿದಿ ಬಗ್ಗೆ- ಪ ಸುಬಯನ ರುಜು
ಯೊ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ-ಕಾಸ್ರಗೋಡ ವೆಂಕಟಶ್ಯಾನ
ಮ । ಸುಬ್ರಾಯನ ಸಾಕ್ಷಿ ಕಿದೂರ ಅ । ಮ । ಯೀ
ಶ್ವರನ ಸಾಕ್ಷಿ

(ಕಟ್ಟುಕಡಿ ಎಂದರೆ ಆರ್ವಾರಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಆಸ್ತಿಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಡ್ಡಿಯ ಅಂಶ ಕಳೆದು ಉಳಿಕೆ ಬರತಕ್ಕ ಹಣ).

ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸುಬ್ಬಯ ಶ್ಯಾನುಭೋಗನೆಂದರೆ, ಹಿಂದಿನ ಕೋರ್ಟು ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಾಡಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಶ್ಯಾನುಭಾಗನ ಮಗ ಹಾಗೂ ಆ ಲಿಂಗಪ್ಪಯ್ಯನ ತಮ್ಮ. ಈ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶ್ಯಾನುಭಾಗನು ೧೮೬೦ನೆಯ ಇಸವಿಯ ವರೆಗೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಮೊದಲ ಒಂದೆರಡಕ್ಷರಗಳ ಭಾಗ ತುಂಡು ಹೋಗಿರುವ ಮೇಲಿನ ರಶೀದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಕೃತು' ಸಂವತ್ಸರವೆಂಬುದು ಶುಭಕೃತು ಅಥವಾ ಶೋಭಕೃತು ಇಲ್ಲವೆ ವಿರೋಧಿಕೃತು ಸಂವತ್ಸರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಅದು ಕಳೆದ ಇಸವಿ ೧೮೪೨ನೇ ಶುಭಕೃತು, ೧೮೪೩ನೇ ಶೋಭಕೃತು ಅಥವಾ ೧೮೫೧ನೇ ವಿರೋಧಿಕೃತು ಸಂವತ್ಸರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆರ್ವಾರ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಪಾಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯನೆಂಬವನು, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಂಶೀಯನಾದ ನಾರಂಪಾಡಿ ರಾಮಯ್ಯನವರ ತಂದೆ ಪಾಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯನೇ ಆಗಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಂಶೀಯನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ತಾನೇ ಅವನಿಗೆ ಆ ಹಿತ್ತಲಿನ ಅಧಿಕಾರ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಮಾನುದಾಸನ ಹಿತ್ತಿಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ದಾಖಲೆ ಎಂಬುದು ಆ ಹಿತ್ತಿಲಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬರಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಗೇಣಿಚೀಟು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಚಾರ ಹೀಗಿದೆ-

"ಪರಿಧಾವಿ ಸಂವತ್ಸರದ ಆಷಾಢ ಶು. ೯ರಲ್ಲು ಶ್ರೀಮತು ಪಾಡಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶಾನುಭಾಗರ ಅಣ್ಣನ ಚಿ। (ಮಗ) ಸುಬ್ರಾಯ ಶಾನುಭಾಗರಿಗೆ ಕಣಿಪುರ ಅಣ್ಣು ಮಗ

ವೆಂಕಟೇಶನು ಬರೆಸಿಕೊಟ್ಟ ಗೇಣಿಚೀಟಿನ ಕ್ರಮವೆಂತೆಂದ್ರೆ- ನಿಮ್ಮ ಚಿಕ್ಕತಂದೆ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಶಾನುಭಾಗರಿಗೆ ಗ. ೨||೦ಕ್ಕೆ ಬರಕೊಟ್ಟ ಪತ್ರಲೆಕ್ಕದ ಹೊರ್ತು ಬೇರೆ ಈ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ನಿಮ್ಮಿಂದ ಚಾಲುಗೇಣಿಗೆ ಗೆಯ್ಯುವರೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಣಿಪುರ ದೇವಸ್ಥಾನದ ತೆಂಕ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲು ಇರುವ ಮಾಸುದಾಸನ ಹಿತ್ತಿಲನ್ನು ಗೇಣಿಗೆ ಗೆಯ್ಯುವರೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೊಡುವರೆ ಮಾಡಿದ ಗೇಣಿ ರೂ. ಗ ||೧|೦ ಅರ್ಪಣ ಹಾಗವು.... (ಮಲೆಯಾಳ ಬರಹದಲ್ಲಿ) ವೆಂಕಟೇಶನ ರುಜು. ಕಿದೂರು ಈಶ್ವರಯ್ಯನ ಸಾಕ್ಷಿ.''

ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೋರ್ಟು ದಾಖಲೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬಣ್ಣನೆಂಬುವನು ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮತ್ತೆ ದೃಢವಾಯಿತು. ಮೂಡಪ್ಪದ ಲೆಕ್ಕದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಜನರ ಹೆಸರುಗಳೂ ಪ್ರಾಕು ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನೇ ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದೆಂದಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಣಿಪುರದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ನಿಜವಾದ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ನಾಗಿರಬಹುದು. ಅದಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಆತನು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಆ ಕಣಿಪುರದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಥಾನಿಕ ವರ್ಗದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ಸರಿ. ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿರುವವರು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇರಲಾರರೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಹೆಸರಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪಾರ್ತಿ ಎಂಬವಳ ಮಗನೇ ಆಗಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ; 'ಪಾರ್ತಿ'ಯನ್ನು 'ಸಂಬಂಧ'ಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವನಿಗೂ ಆ ಹೆಸರು ಬೀಳಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಅಚ್ಚಮ್ಮನ ಮಾಲಿಂಗ, ಅಮ್ಮಣ್ಣಿ ರಾಮು, ಬಾಲಕ್ಕನ ಗೋವಿಂದ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಾದವರು ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಇದ್ದರು, ಇದ್ದಾರೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಹಿತ್ತಿಲು ಇದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದೂ ಅದು ಕೂಡಲು ಮನೆಯವರಿಗೆ ಹೋಗಿತ್ತೆಂಬುದೂ ಆತನು ಸ್ಥಾನಿಕ ಹಾಗೂ ಪಾಟಾಳಿಯಾಗಿದ್ದ ನೆಂಬುದೂ ಮೇಲಿನ ಕಟ್ಟುಕಡಿ ರಶೀದಿಯಿಂದ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು. ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟ ಮೂಡಪ್ಪದ ದಾಖಲೆಯು ದಿ। ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಓಲೆಗರಿಯದೇನೋ' ಎಂದಿರುವುದಾದರೆ, (ಮಾಯಿಪಾಡಿ) ಸಿರಿಬಾಗಿಲು ವೆಂಕಪ್ಪಯ್ಯನೆಂಬವರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿರುವ ಆ ಲೆಕ್ಕವು ಕಡತದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದುದನ್ನು ತಾವು ನೋಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ. (ಲೇಖನ 'ಮಧುರಸ್ಮೃತಿ', ಗ್ರಂಥ, ಪು. ೫೧-೫೨, ಗೀತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕಾಸರಗೋಡು, ೧೯೬೫) ಮೇಲೆ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು (ಚಿತ್ರ ೪-೧; ೪-೨) ಆ ಓಲೆಯದೋ ಕಡತದ್ದೋ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಲು ಶ್ಯಾನುಭಾಗರು ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದು ಬರೆದಿಟ್ಟ ಪ್ರತಿಯಾಗಿರಬೇಕು.......

(ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು : ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೫.)

ಕಥಕಳಿ

ಇದು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಶೇಷ ವಿಧಾನದ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಳಿ' ಎಂದರೆ ಆಟ ಅಥವಾ 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ'ವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು. 'ಆಟ' ಎಂದರೆ ಕುಣಿತ. ಕೇರಳೀಯರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ 'ಕಥ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವಿದ್ದುದರಿಂದ ಆ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಾಭಿನಯವಾಗಿ ಆಡಿತೋರಿಸುವ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಕಥಕಳಿ' ಎಂದೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಗೀತರೂಪಕಗಳಿಗೆ 'ಆಟ್ಟಕಥ'ಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಕೇರಳದ ಜಾನಪದೀಯವಾದ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ನಾಟ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುತಃ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪುರಾತನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವಿಧಿಪ್ರಕಾರ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ 'ಚಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು' ಹಾಗೂ 'ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇದರ ಮೂಲವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೇಮಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟ್ಯವೃತ್ತಿಯವರಾದ 'ಚಕ್ಕಿಯಾರ್' ಎಂಬ ನಟವರ್ಗದವರಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೂ ದೇವಾಲಯಗಳ 'ಒಳಾಂಗಣ'ಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಶಿಕ್ಷಿತರಾದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಆ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯುಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಗೀತರೂಪಕಗಳನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸಿ, ಅದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಕೇರಳದ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು ಹಾಗೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಾದ ನಂಬೂದರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವರು ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ತಿರುವಾಂಕೋಡಿನ ವಂಚಿ ರಾಜವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ, ಉತ್ತರ ಕೇರಳದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಎಂಬ ಶಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಅರಸಾಗಿದ್ದ ಬಾಲವೀರ ಕೇರಳವರ್ಮನೆಂಬ ರಾಜನೇ ಕಥಕಳಿಯ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕನಾಗಿದ್ದನು. ದಶರಥನ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ ಯಾಗದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ರಾವಣವಧೆಯ ವರೆಗಿನ ರಾಮಾಯಣ ಕಥೆಯನ್ನು, ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ, ವಿಚ್ಛಿನ್ನಾಭಿಷೇಕ, ಖರವಧ, ವಾಲಿವಧ, ತೋರಣ ಯುದ್ಧ, ಸೇತುಬಂಧನ, ಯುದ್ಧ ಎಂಬ ಎಂಟು ಪ್ರಕರಣಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವಿರಚಿಸಿದ 'ಆಟ್ಟಕಥ'ಗಳೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿನ ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿವೆ. ಕೇರಳದ ರಾಜರ ಸೈನಿಕ ವರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ 'ನಾಯರ್' ಜಾತಿಯವರು, ಅವರ ಆರಾಧ್ಯದೇವತೆಯಾದ ಭಗವತಿಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯತಕ್ಕ 'ಪಡಯಾಟ್ಟಂ' ಎಂಬ ವೀರನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದವರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನ 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮೂಲತಃ ಅವರೇ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವುದೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಮುಂದೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ವರೆಗೂ ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಷ್ಟೇ ಈ ಆಟದ ಕಥಾರೂಪಕಗಳಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಂದು ಈ ಪ್ರಯೋಗವು 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು. ಕ್ರಮೇಣ ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಇತರ ಕಥಾರಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ

ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ 'ಕಥಕಳಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು. ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳೂ, ತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇರುವುದು ಹೊರತು ಗದ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲವೂ 'ಮಣಿಪ್ರವಾಳ' ಭಾಷಾಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನು ತನ್ನ 'ರಾಮನಾಟ್ಟಂ' ಕೃತಿಗಳ ಆರಂಭಕ್ಕೆ, ತನ್ನನ್ನು ವಂಚಿ ರಾಜನಾದ ಕೇರಳವರ್ಮನ ತಂಗಿಯ ಮಗನೆಂದೂ ಶಂಕರ ಕವಿಯ ಶಿಷ್ಯನೆಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತವು ಹೀಗಿದೆ :

ಪ್ರಾಪ್ತಾನಂತ ಘನಶ್ರಿಯಃ ಪ್ರಿಯತಮ ಶ್ರೀ ರೋಹಿಣೀ ಜನ್ಮನೋ ।
ವಂಚಿಕ್ಷ್ಮಾವರ ವೀರ ಕೇರಳ ವಿಭೋಃ ರಾಜ್ಞಃ ಸ್ವಸೋಃ ಸೂನುನಾ ।
ಶಿಷ್ಯೇಣ ಪ್ರವರೇಣ ಶಂಕರಕವೇ ರಾಮಾಯಣಂ ತನ್ಯತೇ ।
ಕಾರುಣ್ಯೇನ ಕಥಾಗುಣೇನ ಕವಯಃ ಕುರ್ವಂತು ತಾಂ ಕರ್ಣಯೋಃ ॥

ಆ ಪ್ರಕಾರ ಕೇರಳವರ್ಮರಾಜನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದು, ಕೃಷ್ಣವಿಜಯವೆಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತೃವಾದ ಶಂಕರ ಕವಿಯು ಕೊಲ್ಲಂ ಶಕ ೬ನೇ ಶತಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಆಮೇಲೆ ಆಳಿದ ಕೇರಳವರ್ಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಂಕರನೆಂಬ ಕವಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೇರಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನ ಕಾಲವು ಕೊಲ್ಲಂ ಶಕ ವರ್ಷ ೬೦೦-೭೦೦ ಅಥವಾ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೦೦-೧೬೦೦ರ ಮಧ್ಯಕಾಲವಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿದ್ದರೆ ಕಥಕಳಿಯು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರಹಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಆರಂಭದೆಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಹೀಗಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಮಾತಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನಟರೇ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿತೆಂದೂ ಕಥಕಳಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಕ್ರಮೇಣ ನರ್ತನಕ್ಕೂ, ಅಂಗಾಭಿನಯಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗವತನನ್ನೂ ಅವನ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ 'ಸಂಗಡಿ' ಎಂಬುವನೊಬ್ಬ ಉಪಗಾಯಕನನ್ನೂ ನೇಮಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ನರ್ತನ, ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ವೇಷರಚನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಕಥಕಳಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಕಾಣುವ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು.

ಹಾಗೆ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ 'ವೆಟ್ಟತ್ತು ನಾಡಿ'ನ ಒಬ್ಬ ರಾಜನೂ, ಸ್ವತಃ ಕವಿಯೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ರಾಜನೂ ಕಪ್ಲಿಂಗಾಡು ನಂಬೂದಿರಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಲಡಿಕ್ಕಾಡು ನಂಬೂದಿರಿ

---

೧. Krishnan Nair, Attakatha-a Critical Study, Oriental Research Institute, Madras.

ಎಂಬಿಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕ್ರಮಶಃ ಕೊಲ್ಲಂ ವರ್ಷ ೭೫೦-೯೦೦ರ ಮಧ್ಯಕಾಲಗಳಲ್ಲಿದ್ದವರು.

ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ 'ರಾಮನಾಟ್ಟ'ವು ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ನೆರೆಯೂರಾದ ವೆಟ್ಟತ್ತು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜನು ಇದಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ವಿಶೇಷ ಸಂಸ್ಕಾರವೆಂದರೆ : ಮೊದಲು ಕೆಲವೊಂದು ವೇಷಗಳು ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇಷಕ್ಕೂ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದು, ಮೊದಲು ವೇಷಗಳು ಅಡಿಕೆಯ ಮರದ ಹಾಳೆಗಳಿಂದ ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಿರೀಟಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅನುಗೊಳಿಸಿದ್ದು, ಯುದ್ಧಾದಿ ಉದ್ಧತ ನೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ 'ಕಲಾಸ' ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಇಡಕ್ಕಲಾಸ, ಇರಟ್ಟಿಕ್ಕಲಾಸ, ಅಷ್ಟಕಲಾಸ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಾಂತರಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹಾಡುವುದನ್ನು ನಿವೃತ್ತಿಪಡಿಸಿ ಭಾಗವತನನ್ನು ನೇಮಿಸಿದ್ದು, ಅದುವರೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಶುದ್ಧಮದ್ದಳ', 'ತಪ್ಪುಮದ್ದಳ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧದ ಮೃದಂಗವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರ ಸೇವೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಚೆಂಡೆ' ಎಂಬ ವಾದ್ಯವನ್ನೂ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದುದಲ್ಲದೆ ಕಲಾಸ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಅದನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಕಪ್ಲಿಂಗಾಡು ನಂಬೂದಿರಿಯು ಹೊಸತಾಗಿ ರೂಢಿಸಿದ ಸುಧಾರಣೆಗಳೆಂದರೆ : ಬಣ್ಣಹಚ್ಚಿದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ, ಸುಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟುಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಪಿಷ್ಟದಿಂದ 'ಚುಟ್ಟಿ' ಇಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ್ದು, ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೂಗಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹಣೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿಯ ಉಂಡೆಗಳನ್ನಿಡುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು, ಕಿರೀಟವಿಲ್ಲದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ತಲೆಮುಡಿ ಕಟ್ಟುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು, ನಡುವಿಗೆ ನೆರಿನೆರಿಯಾಗಿ ಸುತ್ತುವ 'ಕಚ್ಚ'ಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೊಂಟದಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಬಿಡುವ 'ಮುನ್ನಿ' ಅಥವಾ 'ಒತ್ತೆಸಾಕ್' ಎಂಬ ಪಟ್ಟಿಕೆಗಳನ್ನೂ ವಿರಚಿಸಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಲ್ಲಡಿಕ್ಕಾಡು ನಂಬೂದಿರಿಯು ಮಾಡಿದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು : ಕಲಾಸಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶೇಷ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಈತನೂ ಅನುಗೊಳಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ'ಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ವಿಶೇಷವಾದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಇವನದೇ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತೂ ಮೊದಲು ವೆಟ್ಟತ್ತು ನಾಡಿನ ರಾಜನು ಮಾಡಿದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಈತನು ಕೆಲವೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಈತನ ಸುಧಾರಿತ ಕ್ರಮವು 'ಕಲ್ಲಡಿಕ್ಕಾಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೆಸರು ಪಡೆದು ದಕ್ಷಿಣ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಮೊದಲು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ 'ವೆಟ್ಟತ್ತು ನಾಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವು ವೇಷರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಗೊಳಿಸಿತ್ತಾದರೆ ಈತನ ಕ್ರಮವು ಸ್ವಯಂಕಲ್ಪಿತವಾದ ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕಾರವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಆಹಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯದ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನೇ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರಬಂಧರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಂತಹಂತಕ್ಕೆ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ನಡೆದುಬಂದಿವೆ. ಹೀಗೆ ಸುಧಾರಿಸಿದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ

ಕೊಲ್ಲಂ ವರ್ಷ ೮೪೦-೯೨೦ರ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ಮಹಾರಾಜನೇ ಮೊದಲಿಗನಾಗಿದ್ದನು. ಮಹಾಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲಾಗಿ ಆಟ್ಟಕಥಗಳಾಗಿ ರಚಿಸಿದವನು ಇವನೇ. ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ರಚನೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಾಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕೃತಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದು ಸಾಲಂಕಾರವಾದ ಪ್ರೌಢಕಾವ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಂಥವು. ಈತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಟರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅಳಿದು ಹೋಗಿತ್ತು. ಬಕವಧ, ಕಿಮ್ಮೀರ ವಧ, ನಿವಾತಕವಚವಧ, ಕಲ್ಯಾಣಸೌಗಂಧಿಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈತನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿಗಳೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಆಮೇಲೆ ಭಾಗವತಾದಿ ಇತರ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಉಣ್ಣಾಯಿ ವಾರಿಯರ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯೂ, ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತಿರುವಾಂಕೋಡಿನಲ್ಲಿ ಆಳಿದ ಕಾರ್ತಿಕ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ, ಇರಯಮ್ಮನ್ ತಂಬಿ, ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೯ರ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ) ಮೊದಲಾದವರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ತಿಕ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜನ ಕೃತಿಗಳು ಕೊಟ್ಟಾರಕರನ ರಾಮನಾಟ್ಟದ ಆದರ್ಶದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕೃತಪ್ರಾಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈತನು ರಾಜಸೂಯ, ಗಂಧರ್ವ ವಿಜಯ, ಸುಭದ್ರಾಹರಣ, ನರಕಾಸುರ ವಧ ಮುಂತಾದ ಏಳು ಆಟ್ಟಕಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನಿತ್ತು ಪೋಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಗೀತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದ್ದ ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜನು ಅಂಬರೀಷ ಚರಿತ, ಪೂತನಾಮೋಕ್ಷ, ಪೌಂಡ್ರಕ ವಧ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಾಯಂ ರಾಜನ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಅವನಂತೆ ಇವನೂ ಕೃತಿಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಪ್ರಕಾರ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ಆಟ್ಟಕಥ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೩೦ಕ್ಕೆ ಕಡಮೆ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳು ಈಗ ಅಚ್ಚಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಥಕಳಿಯು ವಾಚಕಾಭಿನಯ ಶೂನ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕೇವಲ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗವಾದುದರಿಂದ, ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿಯತವಾಗಿದ್ದ 'ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ' ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದರಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಪಾಲನ ಪೋಷಣದಿಂದ ಪರಮಾವಧಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಈ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯು ಅವರ ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತ ಬಂದು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕಾಲಕ್ಕಾಗುವಾಗ ಒಂದೊಮ್ಮೆಗೆ ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಯಿತು ಎನ್ನುವಷ್ಟೂ ಕ್ಷೀಣದೆಸೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ಮಹಾಕವಿ ದಿವಂಗತ ವಳ್ಳತ್ತೋಳ್ ನಾರಾಯಣ ಮೆನನ್

ಅವರ ಸಾಹಸ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಪುನಃ ಊರ್ಜಿತಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬಂದು ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಈಗ ಇರುವ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರವತ್ತಾದ ಪ್ರಧಾನಾಂಶ ಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದುಗೂಡಿ ಪುನರುತ್ಥಿತವಾಗಿರುವ ಈಗಿನ ಕಥಕಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯ ವೇಷರಚನಾದಿ ವಿಧಾನಗಳು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೀಗಿರುತ್ತವೆ : ಭೂಮಿಕೆಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಮುಖದ ವರ್ಣಕ್ರಿಯೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಮಿನುಕ್ಕು, ಪಚ್ಚೆ, ಕತ್ತಿ, ಕರಿ, ತಾಡಿ ಎಂದು ವೇಷರಚನೆಯು ಐದು ವಿಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೌಮ್ಯಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳ ಋಷಿ, ಸ್ತ್ರೀ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ವಟು ಇತ್ಯಾದಿ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಕ್ಕೆ 'ಮಿನುಕ್ಕು' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅರಿದಾಳ ಮತ್ತು ಕಾವಿ (ಚಾಯ) ಬಣ್ಣದ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ತಯಾರಿಸುವ ಈ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ತೆಳ್ಳಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಹೊಳಪಿಗಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ಬಿಳಿ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ.

ಹಸುರು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮುಖಕ್ಕೆ ಲೇಪಿಸಿ ಎಡಕಿವಿಯಿಂದ ಬಲಕಿವಿಯ ವರೆಗೆ ಮುಖದ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಿಳಿ 'ಚುಟ್ಟಿ'ಯನ್ನು ಹಿಡಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಪಚ್ಚ' ವೇಷವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ದೇವೇಂದ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಕ, ಉಪನಾಯಕರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪಚ್ಚವೇಷವು ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿರುವುದು.

ಪಚ್ಚೆ ಬಣ್ಣದ ಮುಖದ ಕಣ್ಣುಗಳ ಕೆಳಭಾಗ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಕತ್ತಿಯ ಆಕಾರವನ್ನು ಬರೆದು ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಯ 'ಚುಟ್ಟಿಪೂವ್' ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಕತ್ತಿವೇಷ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಿಡ್ಡಕತ್ತಿ (ಕುರುಂಗತ್ತಿ), ಉದ್ದಕತ್ತಿ (ನಿಡುಂಗತ್ತಿ) ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿವೆ. ದುಶ್ಶಾಸನ, ಕೀಚಕ, ರಾವಣ, ಶಿಶುಪಾಲಾದಿ ಖಳನಾಯಕರ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಈ ವರ್ಣರಚನೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಗಡ್ಡಕಟ್ಟುವ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ತಾಡಿ' ವೇಷಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಿಳಿಗಡ್ಡಕ್ಕೆ 'ವೆಳ್ಳತ್ತಾಡಿ', ಕೆಂಪು ಗಡ್ಡಕ್ಕೆ 'ಚುವನ್ನತ್ತಾಡಿ', ಕಪ್ಪುಗಡ್ಡಕ್ಕೆ 'ಕರ್ಪುತ್ತಾಡಿ' ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಬಿಳಿಗಡ್ಡದ ವೇಷಗಳ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು, ಪಚ್ಚೆ, ಕರಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವಾದಿ ಕಪಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ಕೆಂಪುಗಡ್ಡ ವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಿಳಿಗಡ್ಡ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪುರುಷ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಪ್ಪುಗಡ್ಡವಿರುತ್ತದೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿ, ನಕ್ರತುಂಡಿ ಮೊದಲಾದ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಅವು 'ಕರಿ ವೇಷ'ಗಳು. ಅವರ ಉಡಿಗೆಗಳು ಕಪ್ಪಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮುಖವಿಡೀ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಬಾಯಿ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣು ರೆಪ್ಪೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣ ಸುತ್ತೂ ಮಾತ್ರ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವೇಷಗಳ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮುಡಿ ಮತ್ತು ಕಿರೀಟ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧ ಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಿರೀಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡ ರಚನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕತ್ತಿ, ಪಚ್ಚ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಗಡ್ಡದ ವೇಷಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹನುಮಂತ, ಬ್ರಹ್ಮ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶೇಷ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಬಿಳಿಗಡ್ಡವಾದರೂ ಕಿರೀಟವುಂಟು. ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಕೃಷ್ಣ, ವಿಷ್ಣು ಇವರಿಗೆ ಪಚ್ಚವೇಷವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಿರೀಟವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಿರೀಟವಿಲ್ಲದ ವೇಷಗಳ ತಲೆಯ ಮುಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ವಿಶೇಷ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ 'ಮುಡಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ವಸ್ತ್ರಧಾರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಆಯಾ ಮುಖವರ್ಣ, ಕಿರೀಟಭೇದಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಣಗಳ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತುವ ಕಚ್ಚವಸ್ತ್ರವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಿಳಿಬಣ್ಣದ್ದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಎಡೆಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಬಣ್ಣದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಂತರಂತರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ಇದಿರುಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಸೊಂಟದಿಂದ ಕೆಳಗೆ 'ಮುನ್ನಿ' ಎಂಬ ವರ್ಣದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ವೇಷಗಳೂ ಚಲ್ಲಣ ಕುಪ್ಪಸಗಳನ್ನು ತೊಡುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲವರ್ಣದ ಒಲ್ಲಿಗಳನ್ನು ಹೆಗಲಿಂದ ಇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನೀಚ ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಮತ್ತು ಕಿರಾತ, ಮ್ಲೇಚ್ಛ, ಪಿಶಾಚಾದಿ ಹೀನ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಉಡುಗೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಗಡ್ಡದ ಮತ್ತು ಕೆಂಪು ಗಡ್ಡದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಉದ್ದವಾದ ಚಾಮರ (ಕೇಶಭಾರ)ವನ್ನು ಇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಪ್ಪು ಚವರಿಗಳನ್ನು ಹೊಸೆದು ಮಾಡುವ ಈ ಕೇಶಭಾರವು, ಅಗಲವಾದ ಬಟ್ಟಲು ಕಿರೀಟಗಳಿಗೆ ಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇರುವುದಾಗಿ, ಈ ಕಿರೀಟಗಳಿಗೆ 'ಕೇಶಭಾರತ್ತಟ್ಟಿ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಭೀಕರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ನಿಣಮಣಿ ವೇಷ'ವೆಂಬ ರಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅರಸಿನ, ಸುಣ್ಣ, ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ರಕ್ತದಂತೆ ಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ತೋಯಿಸಿದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಎಳೆಗರಿಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಚಟ್ಟೆ'ಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ 'ನಿಣಮಣಿ' ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದು.

ವೇಷಗಳ ವಿಶೇಷ ಆಭರಣಗಳೆಂದರೆ- ಎದೆಗೆ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾದ 'ಕೊರಳಾರ', ಭುಜಗಳಿಗೆ 'ದಂಬ' ಎಂಬ 'ಭುಜಕೀರ್ತಿ' ಅಥವಾ ಭುಜ ಮುಳ್ಳು, ಕೈಗಳಿಗೆ ಕಡಗ, ಕಂಕಣ, ತೋಳ್ಬಳೆ, ಕಿವಿಗೆ ಕುಂಡಲಗಳು ಮತ್ತು ಕಿವಿಮುಚ್ಚುವ 'ಚೆವಿಪ್ಪೂ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ 'ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯ' ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದು ಹಾಡಿಲ್ಲದೆ ಕೆಲಹೊತ್ತು ಬಾರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಕೇಳಿಕೊಟ್ಟು' ಎಂದು ಹೆಸರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಆಶ್ರಾವಣಾ ವಿಧಿ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಾಲುದೀಪವನ್ನಿಟ್ಟು 'ಕೇಳಿಕ್ಕೈಯ್ಯು' ಅಥವಾ 'ಶುದ್ಧಮದ್ದಳಂ' ಎಂಬ ಎರಡನೇ ವಾದ್ಯವಿಧಿ ನಡೆಯುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಮದ್ದಳ, ಇಲತ್ತಾಳ, ಚೆಂಗಲ ಈ ಮೂರನ್ನು ಮಾತ್ರ ದೀಪದ ಮುಂದೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ತೆರೆ ಸೀರೆಯ ಹಿಂದೆ, ಎಳೆವಯಸ್ಸಿನ ಎರಡು 'ಕುಟ್ಟಿವೇಷ'ಗಳು ಸ್ತುತಿಗೀತೆಗಳಿಗೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ತೋಡಯಂ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಆರಂಭದ ಸ್ತುತಿ ಎಂದರ್ಥ. ಕೊಟ್ಟಾಯಂನ ಮಹಾರಾಜನು ರಚಿಸಿದ ಮಂಗಲ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೂ, ಗೀತೆಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿರುವುದು. 'ಹರಿಹರ ವಿಧಿನುತ ಅಮರ ಪೂಜಿತರೇ ವಾಮನ ರೂಪ...' ಎಂಬ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯದಿಂದ ಇದು ಆರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಅಂತರ್ಯವನಿಕಾ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಈ 'ತೋಡಯಂ' ನಡೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಕೊಟ್ಟಾಯಮ್ಮಿನ ರಾಜನೇ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದವನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ

ಸ್ತುತಿನರ್ತನವಾದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ವಂದನಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಪರದೆ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಬಹಿರ್ಗೀತ ನಾಂದೀನರ್ತನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ 'ಪುರಪ್ಪಾಡು' ಎಂಬ ಗೀತನೃತ್ತಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಪುರುಷವೇಷವೂ ಒಂದೆರಡು ಉಪವೇಷ ಗಳೂ ಒಂದು ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಸಮೇತ ಛತ್ರ ಚಾಮರ ಶಂಖ ನಿರ್ಘೋಷ ಮೊದಲಾದ ರಾಜಮರ್ಯಾದೆಯೊಡನೆ ರಂಗಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿ ಶಿರೋಹಸ್ತಾದಿ ಷಡಂಗ ವಿನ್ಯಾಸ ದಿಂದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಹಾಡುವ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವಾವುವೂ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ 'ಮೇಳಪ್ಪದಂ' ಎಂಬ ನರ್ತನವು ಸೌಮ್ಯವೇಷದ ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಕಾವ್ಯದ 'ಮಂಜುತರ ಕುಂಜವನ ಕೇಳಿಸದನೇ...' ಎಂಬ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದಾದಲ್ಲಿಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಾನವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಆಮೇಲೆ ಕ್ರಮದಂತೆ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯವು ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುವುದು.

ಕಥಕಳಿಯ ಗಾನವು ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ವಿಲಂಬಿತ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೩೦-೩೨ ರಾಗಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಕರ್ತೃ ಗಳೇ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ರಾಗ ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಾಕ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳು ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಗಾನಕ್ರಮವೂ ಕಚೇರಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಕಥಕಳಿ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಎಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಏರಿಳಿಯ ಸ್ವರಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಾನ ಸಂಚಾರವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟುಮೆಟ್ಟಲಾಗಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತಹ 'ಸೋಪಾನಕ್ರಮ' ದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಚನಾಭೇದಗಳು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾಳಗಳೆಂದರೆ ಚೆಂಬಡ, ಅಡಂದ, ಪಂಚಾರಿ, ಚಂಬ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು. ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗೀತದ ಆದಿತಾಳ (೧೬ ಮಾತ್ರೆ); ಅಟತಾಳ (೧೪ ಮಾತ್ರೆ); ರೂಪಕತಾಳ (೬ ಮಾತ್ರೆ); ಜಂಪೆತಾಳ (೧೦ ಮಾತ್ರೆ) ಇವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ಘಾತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ.

(ಜಾನಪದ ಪತ್ರಿಕೆ : ಸಂ. : ೨, ಸಂ. : ೨)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು

ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅತಿ ಪುರಾತನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ನಾಟ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಇವೆರಡೂ ಕಲೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಉಪವೇದಗಳೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿವೆ[1]. ವೇದೋಕ್ತ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ನೃತ್ತಗೀತ ಸಹಿತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮೂಲತಃ ನಾಟ್ಯವೇದವೆಂದು ಹೆಸರಾದುದು. ಕ್ರಮೇಣ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ನರ್ತನಕ್ಕೂ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ[2]. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿತ್ತು, ಕ್ರಮಶಃ ಅದು ಹೇಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು- ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಭರತನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ 'ಕಥೆ'ಯಿಂದ ಸಾರೋದ್ಧಾರ ವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :

ಮೂಲತಃ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ (ಮಧ್ಯದೇಶದಲ್ಲಿ) ಹುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ವೃತ್ರಾದಿ ದಾನವರಿಗೂ ಆಗಾಗ ಸಂಗ್ರಾಮಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ದೇವತೆಗಳು ದಾನವರನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ವೇದಾಧಿಕಾರವಿಲ್ಲದ ಲೌಕಿಕರಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಸತ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಅರಿವುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಆ ಮೂಲಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ವೇದೋಕ್ತ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ನಟಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮಹರ್ಷಿಗಳೇ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆನ್ನಬೇಕು[3]. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ

---

೧. ನಾಟ್ಯವೇದ ಏವ ಗೀತಪ್ರಧಾನವಿವಕ್ಷಯಾ ಗಾಂಧರ್ವವೇದ ಉಚ್ಯತೇ । ಅಭಿನಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿವಕ್ಷಯಾ ತು ನಾಟ್ಯವೇದ ಉಚ್ಯತೇ । *ಸಂ. ರ. ಅ. ೩-೪ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ*

೨. ನಾಟ್ಯಶಬ್ದೋ ರಸೇ ಮುಖ್ಯೋ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕಾರಣಾತ್
ಚತುರ್ಧಾಭಿನಯೋಪೇತಂ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿತೋ ಬುಧೈಃ
ನರ್ತನಂ ನಾಟ್ಯಮಿತ್ಯುಕ್ತಂ ಸತ್ವತ್ರಾಭಿನಯೋ ಭವೇತ್
ಕಾವ್ಯಬದ್ಧಂ ವಿಭಾವಾದಿ ವ್ಯಂಜಯನ್ ಯೋ ನಟೇ ಸ್ಥಿತಃ
ಸಾಮಾಜಿಕಾನಾಂ ಜನಯನ್ ನಿರ್ವಿಘ್ನರಸಸಂವಿದಂ ॥ ೧೯ ॥
(ಸಂ. ರ. ಅ. ೭)

೩. ಗ್ರಾಮ್ಯಧರ್ಮ ಪ್ರವೃತ್ತೇತು ಕಾಮಲೋಭವಶಂಗತೇ
ಈರ್ಷ್ಯಾಕ್ರೋಧಾಭಿಸಂಮೂಢೇ ಲೋಕೇ ಸುಖಿತದುಃಖಿತೇ ॥ ೯ ॥
ನ ವೇದವ್ಯವಹಾರೋಽಯಂ ಸಂಶ್ರಾವ್ಯಃ ಶೂದ್ರಜಾತಿಷು
ತಸ್ಮಾತ್ ಸೃಜಾಪರಂ ವೇದಂ ಪಂಚಮಂ ಸಾರ್ವವರ್ಣಿಕಂ ॥
ವೇದೋಪವೇದೈಃ ಸಂಬದ್ಧೋ ನಾಟ್ಯವೇದೋ ಮಹಾತ್ಮನಾ ॥ ೧೮ ॥
ಯ ಇಮೇ ವೇದಗುಹ್ಯಜ್ಞಾ ಮುನಯೋ ಸಂಶಿತವ್ರತಾಃ
ಏತೇಽಸ್ಯ ಗ್ರಹಣೇ ಶಕ್ತಾ ಪ್ರಯೋಗೇ ಧಾರಣೇ ತಥಾ ॥ ೨೩ ॥
ತದಂತೇಽನುಕೃತಿರ್ಬದ್ಧಾ ಯಥಾ ದೈತ್ಯಾ ಸುರೈರ್ಜಿತಾಃ ॥ ೫೯ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

ಇದು 'ಭೇದ್ಯಭೇದ್ಯಾಹವಾತ್ಮಕವಾದ' ರೌದ್ರಾದ್ಭುತ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು.[೪] ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಯುದ್ಧರೂಪಕವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾರಂಭಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರ, ಅಗ್ನಿ, ವರುಣಾದಿ ವೈದಿಕ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.[೫] ಬ್ರಹ್ಮದ್ವೇಷಿಯಾದ 'ದಸ್ಯು' ವರ್ಗದ ಜನಾಂಗವು ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗ ದಂತೆ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನೂ ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತಿದ್ದಿತು.[೬] ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಭದ್ರವಾದ ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು.[೭] ಅದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಹಿಮಾಲಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ವರೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಅಲ್ಲಿ ಶೈವಧರ್ಮವೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಆ ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಆದರಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಆರಂಭದ ನಾಂದೀ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ (ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರರೂಢ ವಾಗಿದ್ದ) ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರ ತಾಂಡವ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿ ತಲ್ಲದೆ ಶೈವೇತಿಹಾಸಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ತ್ರಿಪುರಸಂಹಾರಾದಿ ರೌದ್ರಾದ್ಭುತ ರೂಪಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಾಯಿತು.[೮] ಕ್ರಮೇಣ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಪೌರಾಣಿಕ ಯುಗಾರಂಭದಲ್ಲಿ,

---

೪. ಭಾರತೀಂ ಸಾತ್ವತೀಂ ಚೈವ ವೃತ್ತಿಮಾರಭಟೀಂ ತಥಾ
ಸಂಫೇಟವಿದ್ರವಕೃತಾ ಭೇದ್ಯಭೇದ್ಯಾಹವಾತ್ಮಿಕಾ || ೫೯ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

೫. ಪೂರ್ವಂಕೃತಾ ಮಯಾ ನಾಂದೀ ಆಶೀರ್ವಚನ ಸಂಯುತಾ
ಅಷ್ಟಾಂಗಪದಸಂಯುಕ್ತಾ ವಿಶುದ್ಧಾ ವೇದಸಮ್ಮತಾ || ೫೭ ||
ಕ್ರಿಯತಾಂ ನಾಟ್ಯವಿಧಿವದ್ಯಜನಂ ನಾಟ್ಯಮಂಡಪೇ
ಬಲಿಪ್ರದಾನೈರ್ಹೋಮೈಶ್ಚ ಮಂತ್ರೌಷಧಿ ಸಮನ್ವಿತೈಃ || ೧೧೯ ||
ಯಚ್ಞೇನ ಸಂಮಿತಂ ಹ್ಯೇತದ್ರಂಗದೈವತ ಪೂಜನಂ || ೧೨೩ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

೬. ಏವಂ ಪ್ರಯೋಗೇ ಪ್ರಾರಬ್ಧೇ ದೈತ್ಯದಾನವನಾಶನೇ
ಅಭವನ್ ಕ್ಷುಭಿತಾಃ ಸರ್ವೇ ದೈತ್ಯಾ ಯೇ ತತ್ರ ಸಂಗತಾಃ || ೬೩ ||
ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಪುರೋಗಾಸ್ತು ವಿಘ್ನಾನ್ ಪ್ರೋತ್ಸಾದ್ಯತೇ ಬ್ರುವನ್ ।
ನೇತ್ಥಮಿಚ್ಛಾಮಹೇ ನಾಟ್ಯಮೇತದಾಗಮ್ಯತಾಮಿತಿ || ೬೬ ||
ತತಸ್ತೈರಸುರೈಃ ಸಾರ್ಧಂ ವಿಘ್ನಮಾಯಾಮುಪಾಶ್ರಿತಾಃ
ವಚಶ್ಚೇಷ್ಟಾಂ ಸ್ಮೃತಿಂ ಚೈವ ಸ್ತಂಭಯಂತಿ ಸ್ಮ ನೃತ್ಯತಾಂ || ೬೯ ||
ಕುರು ಲಕ್ಷಣಸಂಪನ್ನಂ ನಾಟ್ಯವೇಶ್ಮ, ಚಕಾರ ಸಃ || ೮೦ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

೭. ಅಥಾಹ ಮಾಂ ಸುರಗುರುಃ ಕೈಶಿಕೀಮಪಿ ಯೋಜಯ
ಕೈಶಿಕೀ ಶ್ಲಕ್ಷ್ಣನೇಪಥ್ಯಾ ಶೃಂಗಾರರಸಸಂಭವಾ || ೪೩ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

೮. ತತಃ ಸಾರ್ಧಂ ಸುರೈರ್ಗತ್ವಾ ವೃಷಭಾಂಕ ನಿವೇಶನಂ
ತತೋ ಹಿಮವತಃ ಪೃಷ್ಠೇ ನಾನಾ ನಗಸಮಾವೃತೇ
ಬಹುಭೂತಗಣಾಕೀರ್ಣೇ ರಮ್ಯಕಂದರ ನಿರ್ಝರೇ
ತಥಾ ತ್ರಿಪುರದಾಹಶ್ಚ ಡಿಮಸಂಜ್ಞಃ ಪ್ರಯೋಜಿತಃ || ೧೭ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೪)

ಅಸುರ ವರ್ಗದವರ ದ್ವೇಷ, ಅವಹೇಳನ, ಪರಾಜಯ ಇತ್ಯಾದಿ ದೂಷಣೆಗಳಿಂದ ಸತ್ಪರಿಣಾಮವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರನ್ನೂ ದೇವತೆಗಳೊಡನೆ ಸಮಾನಸ್ಕಂಧರನ್ನಾಗಿಟ್ಟು, ಅವರ ಶಕ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಕೊಟ್ಟು, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೌರವಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸರ್ವಾದರಣೀಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು.[೯] ರಂಗಪೂಜೆ ನಾಂದೀ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸರಿಗೂ ಬಲಿ, ವಂದನೆ, ಪೂಜೆ, ಅವರ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾದ ಗೀತ, ವಾದ್ಯಾದಿಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು. ದೇವದಾನವರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಭಾವದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಸಮುದ್ರಮಥನಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಾಯಿತು.[೧೦] ಮುಂದೆ ಭಾಗವತಧರ್ಮ ಊರ್ಜಿತಕ್ಕೆ ಬರಲು ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ದೇವರ್ಕಳು ಹುಟ್ಟಿಬಂದರೋ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಟ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಎಲ್ಲ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸರ್ವತ್ರ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಾರ್ವಲೌಕಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವವರ್ಣಿಕವಾದ (ಸೆಕ್ಯೂಲರ್) ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ಭರತಭೂಮಿಯ ನಾನಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ವೃತ್ತಿಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ವಿಶೇಷ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು

---

೯. ಅಲಂ ವೋ ಮನ್ಯುನಾ ದೈತ್ಯಾ ವಿಷಾದಂ ತ್ಯಜತಾನಘಾಃ
ಭವತಾಂ ದೈವತಾನಾಂ ಚ ಶುಭಾಶುಭವಿಕಲ್ಪಕಃ || ೧೦೨ ||
ಕರ್ಮಭಾವಾನ್ವಯಾಪೇಕ್ಷೋ ನಾಟ್ಯವೇದೋ ಮಯಾ ಕೃತಃ
ನೈಕಾಂತತೋತ್ರಭವತಾಂ ದೇವಾನಾಂ ಚಾತ್ರಭಾವನಂ || ೧೦೩ ||
ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯಾಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ
ಕ್ವಚಿತ್ ಧರ್ಮಃ ಕ್ವಚಿತ್ ಕ್ರೀಡಾ ಕ್ವಚಿದರ್ಥಃ ಕ್ವಚಿಚ್ಛ್ರಮಃ || ೧೦೪ ||
ಕ್ವಚಿದ್ಧಾಸ್ಯಂ ಕ್ವಚಿದ್ಯುದ್ಧಂ ಕ್ವಚಿತ್ಕಾಮಃ ಕ್ವಚಿದ್ವಧಃ
ತಸ್ಮಾತ್ರಮನ್ಯುಃ ಕರ್ತವ್ಯೋ ಭವದ್ಭಿರಮರಾನ್ ಪ್ರತಿ || ೧೧೫ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೧)

ಪಕ್ವಾಮಕೇನ ಮಾಂಸೇನ ಸಂಪೂಜ್ಯಾ ರಕ್ಷಸಾಂ ಗಣಾಃ
ಸುರಾಮಾಂಸಪ್ರದಾನೇನ ವಿಧಿನಾ ಪ್ರತಿಪೂಜಯೇತ್ || ೪೧ ||
ನಾನಾನಿಮಿತ್ತ ಸಂಭೂತಾ ಪೌಲಸ್ತ್ಯಾಃ ಸರ್ವ ಏವ ತು
ರಾಕ್ಷಸೇಂದ್ರಾ ಮಹಾಸತ್ವಾ ಪ್ರತಿಗೃಹ್ಣಂತ್ವಿಮಂ ಬಲಿಂ || ೫೬ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೨)

೧೦. ತತೋಸ್ಮೃಕ್ತೋ ಭಗವತಾ ಯೋಜಯಾಮೃತಮಂಥನಂ
ತಸ್ಮಿನ್ ಸಮವಕಾರೇತು ಪ್ರಯುಕ್ತೇ ದೇವದಾನವಾಃ
ಹೃಷ್ಟಾಃ ಸಮಭವನ್ ಸರ್ವೇ ಕರ್ಮಭಾವಾನುದರ್ಶನಾತ್ || ೪ ||
ನಿರ್ಗೀತೇನಾವಬದ್ಧಾಸ್ತು ದೈತ್ಯದಾನವ ರಾಕ್ಷಸಾಃ
ನ ಕ್ಷೋಭಂ ನ ವಿಘಾತಂ ಚ ಕರಿಷ್ಯಂತೀಹ ತೋಷಿತಾಃ || ೪೬ ||
ತತ್ತಥಾ ಪೂರ್ವರಂಗೇ ತು ಮಯಾ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ದ್ವಿಜೋತ್ತಮಾಃ
ಸರ್ವದೈವತ ಪೂಜಾರ್ಹಂ ಸರ್ವದೈವತ ಪೂಜನಂ
ದೈತ್ಯದಾನವ ತುಷ್ಟ್ಯರ್ಥಂ ಸರ್ವೇಷಾಂ ಚ ದಿವೌಕಸಾಂ
ನಿರ್ಗೀತಾನಿ ಸಗೀತಾನಿ ಪೂರ್ವರಂಗಕೃತಾನಿತು || ೫೭ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

ಪಡೆಯುತ್ತ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳು ಕೂಡಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಅದೊಂದು ಸರ್ವಸಮೃದ್ಧಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಿಖರವನ್ನೇರಿ ಪೂರ್ಣವೈಭವದಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಮುಪ್ಪಡಸಿ, ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳ ಉಸಿರಾಟ ನಿಂತುಹೋದಂದಿಗೆ ಆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊನೆಯ ಆಟವೂ ಮುಗಿಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ಇಂದಿನ ವರೆಗೂ ಬೆಳಕಿಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ಆ ದೃಶ್ಯದ ಹಾಗೂ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಏಕೈಕಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದೇ. ಇದೂ ಬಹಳ ಪುರಾತನ ರಚನೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹ್ಯವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುವುದು.[೧೧] ನಾಟಕಾದಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಲ್ಲದ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದಿಲ್ಲ.[೧೨] ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನು 'ಗೀತ ವಾದ್ಯಾಂಗ ಸಂಯೋಗಃ ಪ್ರಯೋಗ ಇತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಃ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದಾದರೂ ಅದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಸರಿ.

ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವುಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯಸಂಗೀತಗಳ ಯೋಜನೆ ಇದ್ದಿರುವಂತೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ತಾಲಬದ್ಧವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಗೀತೆಯೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ; ನರ್ತನಕ್ಕಾದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಎಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದ ಚತುರ್ಥಾಂಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಂದು ಗೀತೆಗಳು ಹಾಗೂ ಒಂದೆರಡು ಕುಣಿಯುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಾಣುವುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಪುರೂರವನ ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆಯ ದೃಶ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಹುಚ್ಚೆದ್ದ ಹಾಡಾಗಲಿ, ಕುಣಿತವಾಗಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಗೀತನೃತ್ತ ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿಯಾದರೂ

---

೧೧. ಮುನಿನಾ ಭರತೇನ ಯಃ ಪ್ರಯೋಗೋ
ಭವತೀಷ್ವಷ್ಟರಸಾಶ್ರಯೋ ನಿಬದ್ಧಃ ।
ಲಲಿತಾಭಿನಯಂ ತಮದ್ಯ ಭರ್ತಾ
ಮರುತಾಂ ಶ್ರೋತುಮನಾಃ ಸಲೋಕಪಾಲಃ ॥ (ವಿ ಕ್ರ. ಅಂ. ೨-೧೭)

೧೨. ಗೀತೇ ಪ್ರಯತ್ನಃ ಪ್ರಥಮಸ್ತು ಕಾರ್ಯಃ ।
ಶಯ್ಯಾಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ವದಂತಿ ಗೀತಂ ॥
ಗೀತೇಪಿ ವಾದ್ಯೇಪಿಚ ಸಂಪ್ರಯುಕ್ತೇ ।
ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗೋ ನ ವಿಪತ್ತಿಮೇತಿ ॥ ೪೩೫ ॥
....ಯಥಾನೃತ್ತಕೃತಂ ತಥಾ ।
ಯಥಾವರ್ಣಾದೃತೇ ಚಿತ್ರಂ ನಶೋಭೋತ್ಪಾದನಂ ಭವೇತ್
ಏವಮೇವ ವಿನಾ ಗಾನಂ ನಾಟ್ಯಂ ರಂಗಂ ನ ಗಚ್ಛತಿ ॥ ೪೨೫ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಹಾಡುವ ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದಲ್ಲಿ 'ನೇಪಥ್ಯೇ ಗೀಯತೇ' ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗಾನಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಬಲಕಾಣುವುದು.

ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ತರ್ಕವಿತರ್ಕಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ :

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪುರಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಬಹುಶಃ ಸವೆದುಹೋಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ನೃತ್ತ ಸಂಗೀತಗಳು ನಾಟಕದಿಂದ ನಿಃಶೇಷವಾಗಿ ಹೊರಟುಹೋಗಿರಬೇಕು; ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನೃತ್ತಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಬೇರೇ ಇದ್ದಿರಬೆಕು; ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಈ ನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ಕೇಳಿಯೂ ಆನಂದಪಡಬಹುದಾದ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗುಣಗಳು ವಿಶೇಷವಿರುವುದ ರಿಂದ ಅವುಗಳಷ್ಟೇ ಬದುಕಿ ನಿಂತು ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಭಾವತಃ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಳಿದು ಹೋಗಿರಬೇಕು; ಅಥವಾ ನೃತ್ತಸಂಗೀತಗಳ ಗೊಂದಲವು ಅಭಿನಯದ ರಸೋತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯವಾಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ಮಹಾಕವಿಗಳೇ ಈ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ತಂದುದಿರಬೇಕು; ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಸಂಸ್ಕಾರ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ ಕೃತ್ರಿಮಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದೂ ಸಹಜ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ನಾವು ತಿಳಿಯಲಾರೆವು ಎಂದು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ಸುಲಭದ ಪಂಡಿತರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ!

ಇಂಥ ಊಹನೆಗಳಿಗೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯತಕ್ಕ ನಾಂದೀವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ತಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಪೂರ್ವರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಡೆಯತಕ್ಕದ್ದಿದೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ಲಾಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಶ್ಲೀಲ ಶೃಂಗಾರದ ವಿಕಟ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವವೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಸಂಗೀತನೃತ್ತಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಭಾಗವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕವಿಗಳು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಚಾರಮಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಮಂಗಳಶ್ಲೋಕ ಗಳನ್ನು 'ನಾಂದೀ' ಎಂದು ರಚಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಎಣಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಧಕ ವೆಂಬಂತೆ, ಮತ್ತೆ ಹುಟ್ಟಿದ ದಶರೂಪಕಾದಿ ನಾಟಕಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ತಗೀತಗಳ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಚಾರವಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಗೀತಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೀಗಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಭವವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ತೋರುವುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ, ರಚನೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವೂ ಭರತ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದು, ಲಕ್ಷ್ಯಾನುರೋಧವಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುವ

ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೊರಕಿದ್ದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಅದೆಷ್ಟೋ ತಪ್ಪುಗಳೂ, ಪಾಠದೋಷಗಳೂ, ಗ್ರಂಥಪಾತಗಳೂ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪಗಳೂ ಹಜ್ಜೆಹಜ್ಜೆಗೂ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಮೂಲಗ್ರಂಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳು ವುದು ಪ್ರಯಾಸವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಮೂಲದ ಎಷ್ಟೋ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ನಿಜಾರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದೀಗ ಹಾಗಲ್ಲ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾಚಾರ್ಯನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು, ಹರಿಮುರಿಯಾಗಿಯಾದರೂ ದೊರೆತಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದಂತಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಾವೀಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತಗೀತಗಳ ಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಔಚಿತ್ಯವೇನಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಕುರಿತು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೀಗಿವೆ :

ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ[೧೩] ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವಾದ ನಾಟಕಾದಿರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಹೇಗೆ ರಚಿಸಬೇಕು, ಅವುಗಳ ಸಂಧಿಸಂಧ್ಯಂಗಾದಿವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ, ಅಂಕ ವಿಭಾಗ, ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ಅಲಂಕಾರಾದಿ ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ.[೧೪] ಅಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕ ವೃತ್ತಾದಿ ಪಾಠ್ಯವಸ್ತುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದು ಹೊರತು ಹಾಡತಕ್ಕ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಹೇಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.[೧೫] ಆ ಪ್ರಕರಣಾರಂಭ ಕ್ಕಿರುವ ಉದ್ದೇಶಾನುಕ್ರಮಣಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಬಂಧ ಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಇದಿಷ್ಟೇ, ಎಂದರೆ ಪಾಠ್ಯವಿಷಯ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಗೀತರಚನೆಯ ಕುರಿತು, ಮುಂದೆ ಅಭಿನಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಕೊನೆಯದಾದ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ (ಆತೋದ್ಯವಿಧಿ) ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಗೇಯಾಂಶಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಹಾಗೂ ರಸಾನುಗುಣವಾದ ಗೀತವನ್ನೇ ಹಾಡುವುದಾಗಿದ್ದರೂ ಭರತನು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭಿನಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ತವನ್ನಾದರೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಗೀತವನ್ನೂ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಅಂಗವೆಂದೆಣಿಸಲು ನ್ಯಾಯವಿತ್ತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನೇಕೆ ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ- ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುತ್ತವೆ : ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ನಟರ ಕೆಲಸ; ಅಭಿನೇಯ

---

೧೩. 'ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಂ' (ಮಾ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಅಂ ೧)
'ವಾಚಾ ವಿರಚಿತಃ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಸ್ತು ವಾಚಿಕಃ' (ಸಂ. ರ. ೭-೨೨)

೧೪. ವೃತ್ತೈರೇವಂ ತು ವಿವಿಧೈರ್ನಾನಾಛಂದಃ ಸಮುದ್ಧೃತೈಃ
ಕಾವ್ಯಬಂಧಾಸ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಾಃ ಷಟ್‌ತ್ರಿಂಶಲ್ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತಾಃ || ೧೯ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೧೬)

೧೫. ದಶರೂಪ ವಿಧಾನೇತು ಯೋಜ್ಯಂ ಪಾಠ್ಯಂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿಃ || ೭೭ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೧೯)

ವಸ್ತುವನ್ನು ವಾಚಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ, ಕವಿಯ ಕೆಲಸ. ಭರತನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ನಟರ ಪಾಲಿನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಗಾಯಕಗಾಯಕಿಯರು ಬೇರೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದೂ ಕವಿಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕಾದರೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಾನನೃತ್ತಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವೇ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಹೊರತು ವಿಶೇಷ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಅಂತಹ ಸಾಲಂಕಾರದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ನಿಬಂಧಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಛಂದೋಗತಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ತಾಳಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಡುವ, ಪ್ರಕರಣಾರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಖಂಡಗೀತೆಗಳು ('ತುಂಡುಪದ' ಅಥವಾ 'ಚುಟುಕಿನ ಪದ್ಯ'ಗಳು) ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಭರತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಆ ಗೀತೆಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು ಹೀಗಿರುತ್ತವೆ :

ನೃತ್ತಾನುಕೂಲವಾದ ಈ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ 'ಧ್ರುವಾಪದ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು; ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಕೃತಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗಳು; ಇವು ಶೂರಸೇನೀ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ;[೧೬] ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಖಂಡತಾಲಗಳುಳ್ಳ ನಾನಾ ರೂಪದ ವಿಚಿತ್ರ ಬಂಧಗಳಿವೆ; ಎಲ್ಲವೂ ಆನೆ, ಎತ್ತು, ಹಂಸ, ಕೋಗಿಲೆ, ಕಾಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೃಗಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನೋ, ವಾಯು, ಅಗ್ನಿ, ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ವೃಕ್ಷ, ಸಾಗರ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೋ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ, ಅಭಿನಯಾರ್ಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಹೋಲುವಂತೆ[೧೭] ಅನ್ಯೋಕ್ತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಡಬೇಕಾದಂಥವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಯಿಕೆಯರ ಶೃಂಗಾರಾಭಿನಯದ ದೃಶ್ಯವಿರುವುದೆಂದಾದರೆ ಆಗ ಹಾಡಲಿಕ್ಕಿರುವ ಧ್ರುವದಲ್ಲಿ, ಗಂಡಾನೆಯೂ, ಹೆಣ್ಣಾನೆಯೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು. ಅಥವಾ ಹಂಸಮಿಥುನವು ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡಾಸಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೋಪೋದ್ರಿಕ್ತನಾದ ರಾಜನ ಪ್ರವೇಶವಿರುವುದೆಂದಾದರೆ, ಆಗ ಹಾಡತಕ್ಕ ಗೀತೆ, ಮದ್ದಾನೆಯೊಂದು ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಪುಡಿಮಾಡುತ್ತಾ ಭಯಂಕರವಾದ ಕಾನನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದು.

---

೧೬. ಭಾಷಾಂ ತು ಶೌರಸೇನೀಂ ಓ ಧ್ರುವಾಣಾಂ ಸಂಪ್ರಯೋಜಯೇತ್
ಯದಾಪಿ ಮಾಗಧೀ ಯತ್ರ ಕರ್ತವ್ಯಂ ನರ್ಕುಟಂ ತಥಾ ॥ ೩೮೩ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೧೭. ಧ್ರುವಾಣಾವಾಶ್ರಯಾಃ ಕಾರ್ಯಾ ಔಪಮ್ಯಗುಣಸಂಭವಾಃ
ಉತ್ತಮಾಧಮ ಮಧ್ಯಾನಾಂ ನೃಣಾಂ, ಸ್ತ್ರೀಣಾಮಥಾಪಿ ಚ ॥ ೩೫೩ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಏಕದ್ವಿಕಲಂ ತ್ರಿಕಲಾಶ್ಚತುಷ್ಕಲಾಸ್ತತೋಷ್ಟಕಲಾಃ
ಕಾರ್ಯಾ ಧ್ರುವಾವಿಧಾನೇ ಪ್ರಾವೇಶಿಕ್ಯಂತರಾಕ್ಷೇಪ್ಯೈಃ ॥ ೨೪೯ ॥
ಪ್ಯಾ-ಏಕಕಲಾನುಸಾರಶ್ಚ ಯಥಾಕ್ಷರವಿಧಿನಾ ವಿಚಿತ್ರ
ರೂಪ ಇತಿ ಪ್ಲುತ ಗುರು ಲಘುದ್ರುತಾತ್ಮೇತ್ಯುಕ್ತಂ ಭವತಿ (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಉದಾಹರಣೆ :

೧. *' ಮಾಹವ । ಮಾಸ । ಸೋಹಿತ ಸ । ಮಗ್ಗ । ಕೇ ಉವವ । ಣಮ್ಮಿ*
ಫುಳ್ಳಕುಸು । ಮೇ-
' ಣಚ್ಚಪ । ಮತ್ತ । ಮತ್ತಬಹು । ಪಖ್ಖಿ । ಸಂಘುಪರಿ । ಘುಟ್ಟ ।
ಣಾದಮುಹ । ಳೇ-
' ಫಳ್ಳಿದ । ಚೂವ । ಸಂಡಸಹ । ಆರ । ಮಂಜರಿವಿ । ಳೋಳ । ಣಾದಪವ ।ಣೇ-
' ಹಿಂಡದಿ । ಛಪ್ಪ । ದಾಮಗದ । ಮಗ್ಗ । ಓಪರಹು । ದೋಣ । ವಿಟ್ಠವ ಅ । ಣೋ
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨-೨೯೬)

ಅರ್ಥ : ಮಧುಮಾಸದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಕುಸುಮಗಳುಳ್ಳ ಉಪವನದಲ್ಲಿ, ಪಕ್ಷಿರುತಗಳಿಂದ ಸದಾಮುಖರಿತವಾಗಿರಲು ಹಾಗೂ ಫಲಭರಿತವಾದ ಚೂತ ಮತ್ತು ಖಂಡ ಸಹಕಾರ ವೃಕ್ಷವಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೀಸುವ ಗಾಳಿಯು ಮರ್ಮರಿಸುತ್ತಿರಲು, ಕೋಗಿಲೆಯೊಂದು ಜೋಲು ಮುಖಮಾಡಿಕೊಂಡು ತುಂಬಿಗಳು ಹಾರಾಡುವಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿದೆ.

೨. *' ವಣ । ಖಂಡ । ಕಂಜಹದಿ । ಕೋಪಿ । ಕೋವಾಯ । ಸಾಹ । ದೋ-*
' ಭಯ । ಭೀದ । ಓಭಅದಿ । ಪಾದ । ಪಂದೀಣ । ದೀಣ । ಓ-
' ತರು । ಕೋಟ । ರಂವಸದಿ । ಸಂಪ । ದಂಳೋಳ । ಣೇತ್ತ । ಓ-
' ಸವು । ಭಿದ್ದ । ದೋಣ ಸಿಅ । ರೋಅ । ಅಂಪದಿವಿ । ಸೋಹಿ । ದೋ-
(ನಾ. ಶಾ. ೩೨-೨೮೨)

ಅರ್ಥ : ಕಾಗೆ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಗೂಗೆಯೊಂದು ವನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೋಡಿ ಬಡವಾಗಿ ಒಂದು ಮರದ ಪೊಟರೆಯನ್ನು ಸೇರಿತ್ತು; ಅದೀಗ ಅಲ್ಲಿಂದಲೂ ಓಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಭಯಕಾತರದಿಂದ ಕಣ್ಣು ತಿರುಗಿಸುತ್ತಾ ಈ ಕಡೆಗೇ ಬರುತ್ತಿದೆ.

೩. *ಮೋಹಸ । ಮೂಹಂ । ಪೀಣಬ । ಳಾಕಂ । ಬಿಜ್ಜು ಪ । ಳೀಕಂ । ಪೇಖ್ಖಿಅ । ಏಸೋ ॥*
ಉಟ್ಠಿದ । ರೋಸೋ । ಭೀಮಣಣಾದೋ । ಧಾವದಿ । ಹತ್ಥೀ । ರುಖ್ಖವ ।
ಣಮ್ಮಿ ॥ ೨೦೨ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಅರ್ಥ : ಮಿಂಚು ಝಳಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಿಡಿಮುಗಿಲುಗಳುಳ್ಳ ಮೇಘ ಸಂಘವನ್ನು ನೋಡಿ ಈ ಆನೆಯೊಂದು ರೋಷಾವೇಷದಿಂದ ಗರ್ಜಿಸುತ್ತಾ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದೆ.

೪. ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದಲ್ಲಿ ಪುರೂರವನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಿರುವ 'ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕೆ' ಎಂಬ ಧ್ರುವಾಗೀತೆ :

ಗಹಣಂಗಯಿಂದಣಾಹೋ ಪಿಅವಿರಹುಮ್ಮಾ ಅಪಅಅವಿಹಾರೋ ।
ವಿಸಈ ತರುಕುಸುಮಕಿಸಲ ಅ ಭೂಸಿ ಅಣಅ ದೇಹಪಬ್ಭಾರೋ ॥

ಅರ್ಥ : ತಲೆಹೆಗಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮರಗಳ ಹೂತಳಿರುಗಳನ್ನು ಹೇರಿಕೊಂಡು ವಿರಹವಿಕಾರ ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾ ಮದ್ದಾನೆಯು ಕಾನನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದೋವೃತ್ತಗಳ ಪಾದಾಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ನಾನಾ ವಿಧದ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಗೀತಭೇದಗಳು

ಅಸಂಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ- 'ಗುರು ಲಘು ಸನ್ನಿವೇಶೋ ಅಕ್ಷರಮಾತ್ರೇಯತ್ತಾ ರಸಭಾವಪ್ರಕೃತಿಭೇದಶ್ಚ । ತದಾಶ್ರಯೇಣ ಪ್ರಕಾರ ನಾನಾತ್ವಂ । ತಥಾಹಿ ಪ್ರಾವೇಶಿಕ್ಯಾ ಏವ ಸ್ಥಿತಾಕಾರಾದಿ ಭೇದಾಂತರಾತ್... ಛಂದೋವೃತ್ತ ಭೇದಾಚ್ಚ ಸಂಖ್ಯಾಭೇದಾಃ ।'

ಹೀಗೆ ನಾನಾ ರಸಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಿರುವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಔಪಮ್ಯ ಗುಣದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾನಾ ಭೂಮಿಕೆಗಳ ಜಾತಿ, ಸ್ವಭಾವ, ಗುಣ, ಧರ್ಮ, ವಯಸ್ಸು, ರೂಪಾದಿಗಳ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳು ಉಪಮಾನವಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೧೮] ಇಂಥ ನೂರಾರು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಭರತನು ತಾನೇ ಉದಾಹರಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನೇ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬೇಕಷ್ಟು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[೧೯] ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೀತಕ್ಕೂ ಅದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಂದರ್ಭದ ರಸಭಾವಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಬಂಧ, ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ತಾಳ, ಲಯ, ಸ್ವರಾಲಂಕಾರ ಹಾಗೂ ರಾಗ ಜಾತಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ನಿಯತವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವೀರೋತ್ಸಾಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷಪಾತ್ರವೊಂದು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪ್ರಾವೇಶಿಕೀ ಧ್ರುವಾಗೀತ (ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ, ಶೀರ್ಷಕಾ) ಒಂದರ ತಾಳಲಯಾದಿಗಳಾವುವೂ ಅದೇ ಪಾತ್ರದ

---

೧೮. ಆದಿತ್ಯಸೋಮಪವನಾ ದೇವಪಾರ್ಥಿವಯೋರ್ಮತಾಃ
ದೈತ್ಯಾನಾಂ ರಾಕ್ಷಸಾನಾಂ ಚ ಮೇಘಪರ್ವತಸಾಗರಾಃ ॥ ೩೫೩ ॥
ಸಿದ್ಧಗಂಧರ್ವಯಕ್ಷಾಣಾಂ ಗೃಹೋರು ವೃಷಭಾ ಮತಾಃ
ತಪಃ ಸ್ಥಿತಾನಾಂ ಸರ್ವೇಷಾಂ ಸೂರ್ಯಾಗ್ನಿ ಪವನಾ ಮತಾಃ
ಹವ್ಯವಾಹಸ್ತು ವಿಪ್ರಾಣಾಂ ವಿಚಾಸ್ಯೇ ಚ ತಪಃ ಸ್ಥಿತಾಃ
ಏತೇಷಾಮೇವಯಾ ನಾರ್ಯಸ್ತಾಸಾಮೌಪಮ್ಯ ಸಂಶ್ರಯಾಃ
ವಿದ್ಯುದುಲ್ಕಾರ್ಕರಶ್ಮ್ಯಾದಿ ದಿವ್ಯಾನಾಮಪಿ ಚ ಸ್ಮೃತಾಃ
ದೇವಾನಾಂ ತು ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾ ಯೇ ನೃಪಾಣಾಮಪಿ ತೇ ಸ್ಮೃತಾಃ
ಉತ್ತಮಾನಾಂ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯಾ ನಾನಾ ರಸ ಸಮಾಶ್ರಯಾಃ
ಮತ್ತಮಾತಂಗ ಸಹಿತಾ ರಾಜಹಂಸಾಶ್ಚಯೋಕ್ತೃಭಿಃ
ಕೋಕಿಲಂ ಷಟ್ಪದಂ ಧ್ವಾಂಕ್ಷಂ ಕುರರಂ ಕೌಶಿಕಂ ಬಕಂ
ಪಾರಾವತಂ ಸಕಾದಂಬಮಧಮೇಷು ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್
ಶರ್ವರೀಚ ಸುಧಾ ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಾ ನಲಿನೀ ಕರಿಣೀ ನದೀ
ನೃಪಸ್ತ್ರೀಣಾಂ ಭವಂತ್ಯೇತಾ ಔಪಮ್ಯಗುಣಸಂಶ್ರಯಾಃ ॥ ೩೬೨ ॥
ಯದ್ದ್ರವ್ಯಂ ವಸುಧಾಸಂಸ್ಥಂ ಋತೇ ದೈವತ ಮಾನುಷಾತ್
ತತ್ಸರ್ವಮುಪನೇಯಂ ತು ಗಾನಯುಕ್ತ್ಯೋಪಮಾಶ್ರಯಂ ॥ ೩೬೯ ॥

೧೯. ಏವಂ ಭಾವಾನ್ ವಿದಿತ್ವಾತು ಧ್ರುವಾ ಕಾರ್ಯಾ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿಃ
ವಸ್ತುಪ್ರಯೋಗಂ ಪ್ರಕೃತಿಂ ರಸಭಾವಾನ್ವಪುಂ ವಯಃ
ದೇಶಂ ಕಾಲಮವಸ್ಥಾಂ ತು ಜ್ಞಾತ್ವಾ ಯೋಜ್ಯಾ ಧ್ರುವಾ ಬುಧೈಃ ॥ ೩೪೫ ॥
ವ್ಯಾ- 'ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯೋಽತ್ರಪ್ರಯೋಜಕಃ (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಶೋಕ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ಇತರ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಪ್ರಾವೇಶಿಕ ಗೀತದಲ್ಲಿರತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಮಧ್ಯಮ ನೀಚಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ರಚನೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿಯುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಗೀತೆಗಳಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ತಾಳ ಲಯಾದಿ ಸಂಬಂಧಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವಕ್ಕೆ 'ಧ್ರುವಾಪದ'ಗಳೆಂದು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಹೆಸರಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೨೦]

ಹೀಗೆ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಗೀತನೃತ್ತಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸ್ಥಾನಗಳು ಎಂದರೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಇವು : ೧. ಪ್ರವೇಶಕಾಲ. ೨. ಹೊರಟುಹೋಗುವ ಕಾಲ. ೩. ರಸಭಾವಗಳು ಬದಲಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಎಂದರೆ ರಸಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಹಠಾತ್ತನೆ ಆಕ್ಷೇಪ[೨೧] ಉಂಟಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ. ಇದನ್ನು ಭಾವಸಂಕ್ರಮಣ ಎನ್ನಬಹುದು. ೪. ಹಾಗೆ ಬದಲಾದ ಭಾವಗಳು ಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ.[೨೨] ೫. ಅಭಿನಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಯಾಪನೆ ಮಾಡುವ ಹಾಗೂ ದೋಷಪ್ರಚ್ಛಾದನೆ ಮಾಡತಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು[೨೩] ಬರುವಾಗ. ಈ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ೧. ಪ್ರಾವೇಶಿಕೀಧ್ರುವಾ, ೨. ನೈಷ್ಕ್ರಾಮಿಕೀ ಧ್ರುವಾ, ೩. ಆಕ್ಷೇಪಿಕೀಧ್ರುವಾ, ೪. ಪ್ರಾಸಾದಿಕೀಧ್ರುವಾ, ೫. ಅಂತರಧ್ರುವಾ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿವೆ.[೨೪] ಇವುಗಳೊಳಗೂ ಬಂಧಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶೀರ್ಷಕಾ, ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ ಪುಟಚೂಲಿಕಾ, ಖಂಜಕ, ನರ್ಕುಟ, ದ್ವಿಪದೀಖಂಡ, ತ್ರಿಪದೀ, ಚೌಪದೀ, ಷಟ್ಪದೀ, ಭ್ರಮರಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಕಿತಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಐದು ವಿಧದ ಧ್ರುವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸತಕ್ಕ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಶೀರ್ಷಕಾ, ಉದ್ಧತಾ,

---

೨೦. ಧ್ರುವಾ ವರ್ಣಾ ಹ್ಯಲಂಕಾರಾ ಯತಯಃ ಪಾಣಯೋಲಯಾಃ
ಧ್ರುವಮನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧಾ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾತ್ ಧ್ರುವಾ ಸ್ಮೃತಾಃ || ೮ ||
ವ್ಯಾ- 'ಧ್ರುವಂಗೀಯಮಾನಂ ಪದಂ' (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೨೧. ಕ್ರಮಮುಲ್ಲಂಘ್ಯ ವಿಧಿಜ್ಞೈಃ ಕ್ರಿಯತೇ ಯಾ ದ್ರುತಲಯೇನ ನಾಟ್ಯವಿಧೌ
ಆಕ್ಷೇಪಿಕೀ ಧ್ರುವಾಸೌ ದ್ರುತಾ ಸ್ಥಿತಾವಾಪಿ ವಿಜ್ಞೇಯಾ || ೩೧೩ ||
ವ್ಯಾ- ಕ್ರಮಮುಲ್ಲಂಘ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಂ ರಸಂ ಉಲ್ಲಂಘ್ಯ ತತ್ರಾಽಕ್ಷಿಪ್ಯಮಾಣರಸಸ್ಯ ದೀಪ್ತತಯಾ ರಸಾಕ್ಷೇಪಯೋಜನವಿಷಯಾ ಆಕ್ಷೇಪಿಕೀ
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೨೨. ಯಾ ಚ ರಸಾಂತರಮುಪಗತಮಾಕ್ಷೇಪವಶಾತ್ ಕೃತಂ ಪ್ರಸಾದಯತಿ
ರಾಗಪ್ರಸಾದಜನನೀಂ ವಿದ್ಯಾತ್ ಪ್ರಾಸಾದಿಕೀಂ ತಾಂ ತು || ೩೧೪ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೨೩. ವಿಷಣ್ಣೇ ಮೂರ್ಛಿತೇ ಭ್ರಾಂತೇ ವಸ್ತ್ರಾಭರಣ ಸಂಯಮೇ
ದೋಷಪ್ರಚ್ಛಾದನಾಯಾ ಚ ಗೀಯತೇ ಸಾಂತರಾ ಧ್ರುವಾ || (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೨೪. ಪ್ರವೇಶಾಕ್ಷೇಪ ನಿಷ್ಕ್ರಾಮ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಮಥಾಂತರಂ
ಗಾನಂ ಪಂಚವಿಧಂ ವಿದ್ಯಾತ್ ಧ್ರುವಾಯೋಗ ಸಮನ್ವಿತಂ || ೩೧೦ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಅನುಬದ್ಧಾ, ವಿಲಂಬಿತಾ, ಅಡ್ಡಿತಾ, ಅಪಕೃಷ್ಟಾ ಎಂಬ ಆರು ಜಾತಿಭೇದಗಳಿವೆ.[೨೫] 'ಶೀರ್ಷಕಾ' ಎಂದರೆ ಇತರ ಎಲ್ಲವಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಹಾಗೂ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪ್ರದಾನ ಕೃತಿ; ಶಿರಃಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಗೀತೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. 'ಉದ್ಧತಾ' ಎಂಬುದು ರೌದ್ರಾದ್ಭುತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಉದ್ಧತ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೆಸರು. 'ಅಡ್ಡಿತಾ' ಎಂದರೆ ಶೃಂಗಾರರಸೋಚಿತವಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. 'ಅಡ್ಡಿತಾತೂತ್ಕಟ ಗುಣಾ ಶೃಂಗಾರರಸ ಸಂಭವಾ' (ಭ.ನಾ. ೩೨) 'ಅಪಕೃಷ್ಟಾ' ಎಂದರೆ ದುಃಖ, ದುರ್ಗತಿ, ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ. 'ವಿಲಂಬಿತಾ' ಎಂಬುದು ದುಃಖಾತಿರೇಕ ವಿಪ್ರಲಂಭ ವಿಲಾಪಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬಿತ ಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಎಂಬರ್ಥ. 'ಅನುಬಂಧ' ಎಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಾತ್ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಾಗತಾಳಲಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ಕಾಲೋಚಿತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನ ಕೃತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು (ಆಫ್-ಹ್ಯಾಂಡ್ ಕಾಂಪೊಸಿಷನ್).

ಔಪಮ್ಯಗುಣವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವನ್ನು ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇಕಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಸರ್ವಪ್ರಯೋಗ ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬುದರಿಂದಲೂ ಇವಕ್ಕೆ ಧ್ರುವಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ (ಧ್ರುವಾ, ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗ, ಗೀತೆ). ಈ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ದುಃಖಾತಿರೇಕ, ತೀವ್ರ ಸಂತಾಪ, ವ್ಯಾಧಿ, ಮೂರ್ಛೆ, ಮೋಹ, ದೀರ್ಘಾಲೋಚನೆ, ನಿರ್ವೇದ, ದೈನ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು[೨೬] ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಕುಣಿಯಬೇಕು. ಆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳು ಹೆಚ್ಚು

---

೨೫. ಶೀರ್ಷಕಾ ಚೋದ್ಧತಾ ಚೈವ ಹ್ಯನುಬದ್ಧಾ ವಿಲಂಬಿತಾ
ಅಡ್ಡಿತಾಚಾಽಪಕೃಷ್ಟಾ ಚ ಷಟ್‌ಪ್ರಕಾರಾ ಧ್ರುವಾ ಸ್ಮೃತಾ || ೩೨೯ ||
ಶಿರಃಸ್ಥಾನೀಯ ಮೇತದ್ಧಿ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾತ್ತು ಶೀರ್ಷಕಂ
ಉದ್ಧತಾ ತೂದ್ಧತಾ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾಜ್ಞೇಯಾ ಯಥಾ ಬುಧೈಃ

* ಯತಿಂ ಲಯಾನ್ ವಾದ್ಯಗತಿಂ ಪದಂ ವರ್ಣಾನ್ ಸ್ವರಾಕ್ಷರಂ
ಅನುಬಧ್ನಾತಿ ಯತ್ರೈವಂ ಅನುಬದ್ಧಾ ಭವೇತ್ತುಸಾ
ಆಕ್ರೀಡಿತಪ್ರವೃತ್ತೋ ಯಶ್ಚತುರ್ಥಲಯಕಾರಕಃ
ನಾಟ್ಯೋಪಚಾರಜನಿತಃ ಸೋನುಬಂಧಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ
ಅಡ್ಡಿತಾ ತೂತ್ಕಟಗುಣಾ ಶೃಂಗಾರರಸಸಂಭವಾ
ಅನ್ಯಭಾವೇಷು ಕೃಷ್ಟಾ ಚ ಕೃಷ್ಟಹೇತುಷು ಗೀಯತೇ
ಯಸ್ಮಾತ್ ಕಾರುಣ್ಯಸಂಯುಕ್ತಾ ಹ್ಯವಕೃಷ್ಟಾ ಭವೇತ್ತತಃ || ೩೩೫ ||

* ವ್ಯಾ- ಏತದ್ಯತ್ಯಾದ್ಯಕ್ಷರಾಂತಂ ಯಸ್ಯಾಂ ಧ್ರುವಾಯಾಮೇವಮಿತಿ
ಪ್ರಯೋಗೌಚಿತ್ಯೇನ ಕವಿರ್ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯೋ ವರ್ಣಕವಿ
ರ್ಗಾತಾ ನಟೋವಾ ಯತ್ರಾನುಬಧ್ನಾತಿ ಸಾ ಧ್ರುವಾ ಅನುಬದ್ಧಾ ।
ಯತ್ಯಾದೇರಕ್ಷರಾಂತಸ್ಯ ವ್ಯಾಮಿಶ್ರೀಕರಣಾತ್ಮಾ ವರ್ಣಕವೇಃ ಕ್ರಿಯಾವಿಶೇಷಃ

೨೬. ಅಧ್ರುವಾಸ್ತು ಪ್ರವೇಶಾಃ ಸ್ಯುರ್ಗಾಯತೋ ರುದತಸ್ತಥಾ
ಸಂಭ್ರಮೇ ಪ್ರೇಷಣೇ ಚೈವ ಹ್ಯುತ್ಪಾತೇ ವಿಸ್ಮಯೇ ತಥಾ || ೩೩೭ ||

ಗಡುಸಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರೋಷಾವೇಶ, ರೌದ್ರಾದ್ಭುತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಧತ ನೃತ್ತ ವಿದ್ದರೆ ಆಗ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥಲ್ಲಿ ತಾಳವಿಧಿಗನುಸಾರವಾದ ವಾದ್ಯ ಘೋಷಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು.[೨೭] ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅತಿ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಹಾಗೂ ಹೊರಟುಹೋಗುವಾಗ ಸಹ ಧ್ರುವಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ.[೨೮] ವಾದ್ಯಗಳ ಛಂದೋಗತಿಗನುಸಾರವಾದ ನೃತ್ತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಹೊರತು ಗೀತಗಳಿಲ್ಲ. ಗೀತಸಹಿತವಾದ ಇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಗೀತದುದ್ದಕ್ಕೂ ನರ್ತನ ವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯ, ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶ ನೃತ್ತ ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗೀತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸುಮ್ಮನೇ ನಿಂತಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತಾ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಾ ಇರುತ್ತವೆ.[೨೯] ಇದಕ್ಕೆ ಗತಿಪ್ರಚಾರ, ಪರಿವರ್ತನ, ಪರಿಕ್ರಮಣ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೀತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೀತವಾದ್ಯ ನೃತ್ತಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸುರುವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾಯಕನು ಗೀತವನ್ನಾರಂಭಿಸಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯುವಾಗ ವಾದ್ಯಗಳು ತೊಡಗುತ್ತವೆ.[೩೦] ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಒಂದೆರಡು ಆವರ್ತನಗಳಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯುವಾಗ ಪಾತ್ರಗಳು ಆ ತಾಳಗತಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಮುಂದೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿರುವ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸೂಚೀ[೩೧], ಅಂಕುರ ಮೊದಲಾದ ಅಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗಪರಿವರ್ತವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಗೀತಾವಸಾನದಲ್ಲಿ 'ಗೀತಮೋಕ್ಷ'ದ ವಾದ್ಯವಿಧಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕುಣಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಮಾತುಕಥೆ, ಅಭಿನಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕ್ರಮದಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

---

೨೭. ಸಂಭ್ರಮಾವೇಗಹರ್ಷೇಷು ಪ್ರವೇಶಾ ಯೇ ಭವಂತಿ ಹಿ
ಗ್ರಹೋಗಾನ ಸಮೋ ಯತ್ರ ಸೋದ್ಘಾತ್ಯಃ ಸಂಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ
ಭೂಷಣವಾಸಃ ಪತನೇ ವೈಕಲ್ಯೇ ವಿಸ್ಮೃತೇ ಪರಿಶ್ರಾಂತೇ
ದೋಷಾಚ್ಛಾದನಹೇತೋರುದ್ಘಾತ್ಯಃ ಸಂಪ್ರಯೋಜ್ಯಸ್ತು ॥ ೪೨೩ ॥
ವ್ಯಾ- ಸಂಭ್ರಮಾದೌ ಉದ್ಘಾತ್ಯೇನ ಉದ್ರೇಕಹನನಾರ್ಹೇಣ 'ಖಲಖಲೇನ'
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಸಂಭ್ರಮಾವೇಗ ಹರ್ಷಾರ್ಥೇ ವಿಸ್ಮಯೋತ್ಸಾಹಶೋಕಜೇ ।
ಗ್ರಹೋಗಾನಸ್ಯಯದ್ವಾದ್ಯಮುದ್‌ಘಾತ್ಯಂ ಸಂಪ್ರಕೀರ್ತಿತಂ ॥ (ಅ. ೩೪-೨೪೯)

೨೮. ಅಪಟಾಕ್ಷೇಪ ಕೃತಾ ಚೇದಾತ್ಯಯಿಕೀ ಹರ್ಷರಾಗಶೋಕೋಭ್ಯೈಃ
ವಿಚ್ಛೇದಸ್ತತ್ರಸಮಃ ಕಾರ್ಯಸ್ತಜ್ಞೈಃ ಪ್ರವೇಶೇಷು ॥ ೪೧೩ ॥

೨೯. ಗತ್ಯಾಶ್ರಯೇಣ ನಾಟ್ಯಜ್ಞೈಃ ವಾದ್ಯೈರನುಗತೈಸ್ತಥಾ
ಪರಿಕ್ರಮೇಣ ರಂಗಸ್ಯ ಗಾನೇನಾರ್ಥವಶೇನ ಚ ॥ (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

೩೦. ಪೂರ್ವಂ ಗಾನಂ ತತೋ ವಾದ್ಯಂ ತತೋ ನೃತ್ತಂ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥ ೩೭೮ ॥

೩೧. ನಿವೃತ್ತ್ಯಂಕುರಸೂಚಾಸು ಕಾರ್ಯಸ್ತ್ವಭಿನಯಾನ್ವಿತಃ
ತತ್ರ ಪ್ರಾಸಾದಿಕೀ ಯೋಜ್ಯಾ ಪ್ರಹರ್ಷಾರ್ಥಗುಣೋದ್ಭವಾ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨)

ಗೀತೆಗಳೂ ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಎಳೆದೆಳೆದು ಉದ್ದಮಾಡಬಾರದು. ಹಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಪುನಃ ಬೇಕಿದ್ದರೆ ಹಾಡಬಹುದು.[೩೨] ರಾಗಲಾಪನದಿಂದ ಉದ್ದ ಮಾಡಬಾರದು. ಕಾಲಯಾಪನಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರಧ್ರುವಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಾಗಾಲಾಪನಪೂರ್ವಕ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು ಹೊರತು ಇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾಕ್ಷರವಾಗಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕು.[೩೩] ಈ ಗೀತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ದ್ರುತ, ಅರ್ಧದ್ರುತ, ಬಿಂದು ಇತ್ಯಾದಿ ಖಂಡಕಲಾ ಪ್ರಮಾಣದ ಭಂಗತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾಗುವಂಥವು. ತಾಳದ ಘಾತಪಾತಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಳುವಂತೆಯೇ ಗೀತಾಕ್ಷರಗಳ ಗುರುಲಘು ವಿನ್ಯಾಸವಿರಬೇಕು.[೩೪] ತಾಳದ ಲಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಯತಿ (ವಿರಾಮ), ತಾಳದ ಯತಿಗೆ (ಸ್ರೋತೋಗತಾದಿ) ಸರಿಯಾದ ಗತಿ, ತಾಳದ ಗುರುವಿಗೆ ಗೀತದ ಗುರ್ವಕ್ಷರ, ಲಘುವಿಗೆ ಲಘ್ವಕ್ಷರ, ಹೀಗೆಲ್ಲ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿರುವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ತಾಳಕ್ಕೆ ವಿಷಮವಾಗಿ ಹಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ನರ್ತನದ ಹಜ್ಜೆಗಳೂ, ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳೂ, ರೇಚಕಗಳೂ, ಶಾಖಾದ್ಯಭಿನಯಗಳೂ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ[೩೫]. ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ, 'ಅಲಾತಚಕ್ರ'ದಂತೆ ಏಕೀಭವಿಸಿ ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ.

---

೩೨. ನಹಿ ವರ್ಣಪ್ರಕರ್ಷಸ್ತು ಧ್ರುವಾಣಾಂ ಸಿದ್ಧಿರಿಷ್ಯತೇ
ಯಸ್ಮಾದರ್ಥಾನುರೂಪಾ ಹಿ ಧ್ರುವಾ ಕಾರ್ಯಾಽರ್ಥದರ್ಶಿಕಾ || ೨೭ ||
ಶ್ಯೇನೋ ವಾಪ್ಯಥವಾ ಬಿಂದುರ್ಯೇ ಚಾನ್ಯೇತು ಪ್ರಕರ್ಷಿಣಃ
ತೇ ಧ್ರುವಾಣಾಂ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ನ ಕಾರ್ಯಾ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣತಃ || ೨೮ ||
('ಶ್ಯೇನ', 'ಬಿಂದು' ಎಂಬವು ಗಾನವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸ್ವರಾಲಂಕಾರಗಳು)
ಅಥವಾ ನೃತ್ತಶೋಭಾರ್ಥಮಂಗಾನಾಂ ಪರಿವರ್ತನಂ
ಸಂಗೀತಸ್ಯ ಪ್ರಕರ್ತವ್ಯಂ ಲಯಸ್ಯ ಚ ವಿವರ್ತನಂ || ೨೯ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೧)

ವ್ಯಾ- ಪರಿವರ್ತನಂ ಕ್ವಚಿದನುಕ್ತಮಪಿ ನೃತ್ತೇ ಶೋಭಾರ್ಥಂ
ಕ್ರಿಯತ ಇತಿ । ಅತ ಏವ ಸಕಲಸ್ಯಾಪಿ ಗೀತಸ್ಯತ್ವವಿಲಂಬಿ
ತಾದೇರ್ಗೀತಶೋಭಾರ್ಥಂ ಪುನರಾವೃತ್ತಿರ್ಭವತೀತಿ ।

೩೩. ದ್ರುತಗಮನೇ ಲಘುವರ್ಣಾ ವಿಲಂಬಿತಗತೌ ಚ ದೀರ್ಘವರ್ಣಕೃತಃ ||
ಗುರ್ವಾದಿಸ್ತು ಗುರುಃ ಕಾರ್ಯೋ ಲಘ್ವಾದಿಸ್ತು ಲಘುಸ್ತಥಾ
ವ್ಯಾ- ಸದ್ ವೃತ್ತ ಗುರು ಲಘುಸ್ಥಾನೇ ಯಥಾಸಂಖ್ಯಂ
ತಾಲೋಚಿತ ಗುರುಲಘುಯೋಜನಂ ಕಾರ್ಯಮಿತಿ ।

೩೪. ಸತಾಲಂ ಚ ಧ್ರುವಾಽರ್ಥೇಷು ನಿಬದ್ಧಂ ಸರ್ವಸಾಧಕಂ
ನಿಯತಾಕ್ಷರ ಸಂಬದ್ಧಂ ಛಂದೋಯತಿ ಸಮನ್ವಿತಂ
ನಿಬದ್ಧಂ ಚ ಪದಂ ಜ್ಞೇಯಂ ಸತಾಲಪತನಾಕ್ಷರಂ (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೧)
ಯಂ ಯಂ ಗಾತಾ ಸ್ವರಂ ಗಚ್ಛೇತ್ತಮಾತೋದ್ಯೈರ್ವಿನಿರ್ದಿಶೇತ್
ಯತಿಪಾಣಿ ಸಮಾಯುಕ್ತಂ ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಾನ್ವಿತಂ || ೩೪ ||

೩೫. ಮಾತ್ರಾಂಶಕ ವಿಕಲ್ಪಸ್ತು ಧ್ರುವಾ ಪಾದೇಷು ಯೋ ಭವೇತ್
ಸತುಭಾಂಡೇನ ಕರ್ತವ್ಯಸ್ತಜ್ಜ್ಞೈರ್ಗತಿಪರಿಕ್ರಮೇ
ಏವಂ ಗತಿಪ್ರಚಾರೇಷು ಕಾರ್ಯಂ ವಾದ್ಯಂ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿಃ || ೧೭೮ ||

ಇನ್ನು ನಾಟಕಾರಂಭಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡತಕ್ಕ ಧ್ರುವಾ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಪ್ರಾಯವಾದ ಆ ಗೀತೆಗಳು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ರಚನೆಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಾದಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ನಾಟಕಧ್ರುವದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವು. ಎಲ್ಲವೂ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳವು. ಅವುಗಳ ಗಾನವು ನಾಟಕಧ್ರುವಾಗಾನದಂತೆ ಶ್ರೋತೃರಂಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿರುವ, ರಸಭಾವೋಚಿತವಾದ ಲೌಕಿಕ ಗಾನವಲ್ಲ. ಅದು ಅದೃಷ್ಟ ಫಲೋದ್ದೇಶವುಳ್ಳ, ದೇವಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾದ ಗಾಂಧರ್ವ ಗಾನ.[೩೬] ತಾಳಗಳೂ (ಆಸಾರಿತ ವರ್ಧಮಾನಾದಿ) ಸುದೀರ್ಘ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳುಳ್ಳ ಮಾರ್ಗ ತಾಳಗಳೇ ಹೊರತು ನಾಟಕಧ್ರುವಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ದ್ರುತಾದಿ ಖಂಡಕಾಲದ ತಾಲಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಲಾಸ್ಯತಾಂಡವ ನರ್ತನಗಳು ಕೇವಲ ದೇವತಾ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಇರುವಂಥವು. ಲಾಸ್ಯವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಹಾಸ್ಯವಿನೋದಗಳೂ ದೇವರ ಹೆಸರಲ್ಲೇ ನಡೆಯತಕ್ಕವು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಆ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು :

ಚತುರಸ್ರಾಕಾರದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿಂಬದಿಯ ಅಗಲಕ್ಕೂ ಪರದೆ ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಎಡಬಲಗಳ ತುದಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಟರು ಹೋಗುವ ಮತ್ತು ಹೊರಡುವ ದ್ವಾರಗಳಿರುವುವು. ಇವಕ್ಕೆ ನೇಪಥ್ಯದ್ವಾರಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ದ್ವಾರದೇಶಗಳ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ, ಪರದೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ಸ್ಥಳವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯಕವಾದಕರು ಕೂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ರಂಗಶೀರ್ಷಿಕೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇದಕ್ಕೆ ತಾಗಿ ಹಿಂದೆ ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹ (ಗ್ರೀನ್ ರೂಂ) ಇರುವುದರಿಂದ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಭಾಗಕ್ಕೆಲ್ಲ, ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ಕೂತಿರುವ ಭಾಗ ಸಮೇತ, ನೇಪಥ್ಯವೆಂದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಿಷ್ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಾರಭಾಗಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಲಾಗುವುದು. ಗಾಯಕವಾದಕರಿರುವ ಮಧ್ಯಭಾಗವು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯೊಳಗೇ ಇರುತ್ತದೆ. (ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರದ ಪರದೆಗಳು ಆಗ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ).

ಪೂರ್ವರಂಗದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಗಾಯಕ ವಾದಕರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನಿರ್ಗೀತ 'ಸಗೀತ'ಗಳೆಂಬ ವಾದ್ಯವಿಧಿಗಳು ಪರದೆಯ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥವು. ಆ

ಯದ್‌ವೃತ್ತಂತು ಭವೇದ್ಗಾನಂ ತದ್‌ವೃತ್ತಂ ವಾದ್ಯಮಿಷ್ಯತೇ
ಗೀತವಾದ್ಯ ಪ್ರಮಾಣೇನ ಕುರ್ಯಾಚ್ಚಾಂಗವಿಚೇಷ್ಟಿತಂ || ೧೭೩ ||
ಯೋವಿಧಿರ್ಗಾನವಾದ್ಯಾನಾಂ ಪದಾಕ್ಷರಲಯಾನ್ವಿತಃ
ಏತನ್ನೃತ್ತಾಂಗಹಾರೇಷು ಕರ್ತವ್ಯೋ ನಾಟ್ಯಯೋಕ್ತೃಭಿ || ೧೮೪ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೪)

೩೬. ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೩೨ರ ಆರಂಭದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೋಡುವುದು:
''ಪೂರ್ವರಂಗೇ ಗಾಂಧರ್ವಮೇವ ಪ್ರಧಾನಂ''
''ನಾಽದೃಷ್ಟಾರ್ಥಂ ಧ್ರುವಾಪದಂ ಗಾಂಧರ್ವಪದವತ್ । ಅತ್ರ ಹಿ
ಸಂಭವತ್ ಪದೇ ಸ್ತೋತ್ರಾಪೇಕ್ಷಾ । ಧ್ರುವಾಗಾನೇ ತು ತದವಗಮಂ
ಪ್ರಧಾನಂ ಸಾಮಾಜಿಕಂ ಪ್ರತಿ''

'ಅಂತರ್ಯವನಿಕಾ' ಪ್ರಯೋಗಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಗಾಯಕ ವಾದಕರು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟು, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.[೩೭] ಮೃದಂಗ, ಪಣವ, ದರ್ದರವೆಂಬ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳ ವಾದಕರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಮುಖಮಾಡಿ (ಮೂಡದಿಕ್ಕು) ಸಾಲಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯಕನು ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಮುಖಮಾಡಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಎಡಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ವೈಣಿಕನೂ ಬಲಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ವೇಣುವಾದಕನೂ ಕೂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಗಾಯಕನಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಗಾಯಕಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶ್ರುತಿಮಾಡಿ ಆರಂಭದ ಸ್ತುತಿಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲು ಕೇವಲ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ[೩೮] ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆಯೂ ಸ್ತುತಿಗೀತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದಾಯಿತೆಂದರೆ ಇಡೀ ಪರದೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ.[೩೯] ಆಗ ಒಂದು ಗಾಂಧರ್ವ ಸ್ತುತಿಗೀತೆಯನ್ನು ಗಾಯಕನು ಹಾಡುವಾಗ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನು ರಂಗಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಉತ್ಥಾಪನೀ[೪೦] ಎಂಬ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಯನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಅವನ ಹಿಂದೆ ಅಂಜಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೂಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಮೂವರು ನರ್ತಕಿಯರೂ ಅವರ ಹಿಂದೆ ಅಲಂಕರಿಸಿದ ಧ್ವಜವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಇಬ್ಬರು ಪರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನೃತ್ಯವಿಧಿಪ್ರಕಾರ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಹಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಡುತ್ತಾ, ದಿಗ್ವಂದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ

---

೩೭. ಪ್ರಯೋಗಮಿದಾನೀಂ ವಕ್ಷ್ಯಾಮಃ । ತತ್ರೋಪವಿಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಙ್ಮುಖೇ ರಂಗೇ.... ತತ್ರ
ಪೂರ್ವೋಕ್ತಯೋರ್ನೇಪಥ್ಯಗೃಹದ್ವಾರಯೋರ್ಮಧ್ಯೇ ರಂಗಾಭಿಮುಖೋ ಮೌ
ರಜಿಕಸ್ತಸ್ಯ ಪಾಣವಿಕದರ್ದರಿಕೌ ವಾಮತಃ, ತತ್ರೋತ್ತರಾಭಿಮುಖೋ ಗಾಯಕಃ,
ಗಾಯಕಸ್ಯ ತು ವಾಮಪಾರ್ಶ್ವೇ ವೈಣಿಕಃ, ವೈಣಿಕಸ್ಯ ದಕ್ಷಿಣೇನ ವಂಶವಾದಕೌ,
ಗಾತುರಭಿ ಮುಖಿಂಗಾಯಿಕಾ- ಇತಿ ಕುತಪವಿನ್ಯಾಸಃ || ೨೧೫ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೩೪)

೩೮. ಪೂರ್ವಂ ಹಿ ಭಾಂಡವಾದ್ಯೇನ ಸಿದ್ಧಿರುತ್ಪಾದನೀಯಾ । ಸ್ತ್ರೀಬಾಲ
ಮೂರ್ಖಾವಕೀರ್ಣೇ
ಚ ರಂಗೇ ಕುತೂಹಲಜನನ ಸಮರ್ಥಂ ವಾದ್ಯಮುಪಪನ್ನಂ ಭವತಿ || ೨೨೨ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೩೪)

೩೯. ಏತಾನಿ ಚ ಬಹಿರ್ಗೀತಾನ್ಯಂತರ್ಯವನಿಕಾಗತೈಃ
ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಭಿಃ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾನಿ ತಂತ್ರೀಭಾಂಡಕೃತಾನಿ ತು || ೧೧ ||
ವಿಘಾಟ್ಯ ವೈ ಯವನಿಕಾಂ ನೃತ್ತವಾದ್ಯಕೃತಾನಿಚ
ಗೀತಾನಾಂ ಮದ್ರಕಾದೀನಾಮೇಕಂ ಯೋಜ್ಯಂ ತು ಗೀತಕಂ
ವರ್ಧಮಾನಮಥಾಪೀಹ ತಾಂಡವಂ ಯತ್ರ ಯುಜ್ಯತೇ || ೧೩ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೫)

೪೦. ಗೀತಕಾಂತೇ ತತಶ್ಚಾಪಿ ಕಾರ್ಯಾ ಹ್ಯುತ್ಥಾಪನೀಧ್ರುವಾ
ಕಾರ್ಯಾ ಮಧ್ಯಲಯಂ ತಜ್ಜ್ಞೈಃ ಸೂತ್ರಧಾರ ಪ್ರವೇಶನಂ || ೬೮ ||

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಸುತ್ತುತ್ತಾರೆ.[೪೧] ಹೀಗೆ ಮೂರು ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಮಂತ್ರಪುರಸ್ಸರವಾಗಿ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರ ಕೈಯಿಂದ ಧ್ವಜವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪುನಃ ಲಾಸ್ಯಗತಿಯಲ್ಲಿ ದಿಗ್ವಂದನೆ ಮಾಡಿ ನಾಂದೀ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತಾನೆ.[೪೨] ಆಗ ಮಧ್ಯಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು 'ಹಾಗೇ ಆಗಲಿ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಜಯವಾಗಲಿ, ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಲಿ, ಲೋಕಕ್ಕೆ ಶುಭವಾಗಲಿ, ರಾಜನಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ, ರಾಜ್ಯಸಂಪತ್ತು ವೃದ್ಧಿಯಾಗಲಿ, ನಾಟಕ ಆಡಿಸುವವರಿಗೂ, ಆಡುವವರಿಗೂ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕವಿಗೂ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಶುಭವಾಗಲಿ' ಎಂಬಂತೆ, ನಾಂದೀಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಘೋಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.[೪೩] ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಧ್ವಜವನ್ನು ತನ್ನ ನಾಭಿಯಲ್ಲಿ; ನೆಟ್ಟು, ಸಮತೋಲವಾಗಿ[೪೪] ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ನಾಟ್ಯಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ತಾನು ತಾಂಡವ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.[೪೫] ಆಗ ಸ್ತ್ರೀಯರ ನರ್ತನವೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನು ಆಸಾರಿತ ವರ್ಧಮಾನಾದಿ

---

೪೧. ಪುಷ್ಪಾಂಜಲೀಃ ಸಮಾಧಾಯ ರಕ್ಷಾಮಂಗಲ ಸಂಸ್ಕೃತಾಃ
ಶುದ್ಧ ವರ್ಣಾಃ ಸುಮನಸಃ ತಥಾ ಚಾದ್ಭುತದೃಷ್ಟಯಃ
ಸ್ಥಾನಂ ತು ವೈಷ್ಣವಂ ಕೃತ್ವಾ ಪ್ರವಿಶೇಯುಃ ಸಮಂತ್ರಯಃ
ಭೃಂಗಾರಜರ್ಝರಧರೌ ಭವೇತಾಂ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕೌ || ೭೦ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೫)

೪೨. ಪ್ರಯತ್ನಕೃತಶೌಚೇನ ಸೂತ್ರಧಾರೇಣ ಯತ್ನತಃ
ಸನ್ನಿಪಾತಸಮುಗ್ರಾಹ್ಯೋ ಜರ್ಝರೋವಿಘ್ನಜರ್ಜರಃ
ತತೋಭಿವಾದನಂ ಕುರ್ಯಾದ್ದೇವತಾನಾಂ ಯಥಾದಿಶಂ
ಸೂತ್ರಧಾರಃ ಪಠೇನ್ನಾಂದೀಂ ಮಧ್ಯಮಂ ಸ್ವರಮಾಶ್ರಿತಃ
(ಮಧ್ಯಮಸ್ವರೇಣ, ನಾತ್ಯುಚ್ಚೇನನಾತಿನೀಚೇನ ಮಧ್ಯಮಸ್ಥಾನೇನೇತ್ಯರ್ಥಃ)
ನಮೋಸ್ತುದೇವದೇವೇಭ್ಯಃ ದ್ವಿಜಾತಿಭ್ಯಃ ಶುಭಂ ತಥಾ || ೧೦೭ ||
....
ರಾಜ್ಯಃ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂಚೈವ ರಂಗಶ್ಚಾಯಂ ಸಮೃಧ್ಯತಾಂ || ೧೦೯ ||
ಪ್ರೇಕ್ಷಾಕರ್ತುರ್ಮಹಾನ್‌ಧರ್ಮೋ ಭವತು ಬ್ರಹ್ಮಭಾವಿತಃ
ಕಾವ್ಯಕರ್ತುರ್ಯಶಶ್ಚಾಸ್ತು ಧರ್ಮಶ್ಚಾಪಿ ಪ್ರವರ್ಧತಾಂ || ೧೧೦ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೫)

೪೩. ನಾಂದೀಪದಾಂತರೇಶ್ವೇಷು ಏವಮಸ್ತ್ವಿತಿ ನಿತ್ಯಶಃ
ವಂದೇತಾಂ ಸಮ್ಯಗುಕ್ತಾಭಿರ್ಗೀರ್ಭಿಸ್ತೌ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕೌ || ೧೧೧ ||
(ನಾ. ಶಾ. ಅ ೫)

೪೪. ನಾಭಿಪ್ರದೇಶೇ ವಿನ್ಯಸ್ಯ ಜರ್ಜರಂ ತು ಲಯಾಧೃತಂ
ವಾಮ ಪಲ್ಲವ ಹಸ್ತೇನ ಪಾದೈಸ್ತಾಲಾಂತರಸ್ಥಿತೈ
ಗಚ್ಛೇತ್ ಪಂಚಪದೀಂ ಚೈವ ಸಮೀಲಾಸಾಂಗಚೇಷ್ಟಿತೈಃ || (ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

೪೫. ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರಯೋರ್ಹಸ್ತೇ ದತ್ವಾ ಜರ್ಜರಮುತ್ತಮಂ
ಮಹಾಚಾರೀಂ ತತಶ್ಚೈವ ಪ್ರಯುಂಜೀತ ಯಥಾವಿಧಿ || ೧೨೭ ||

ತಾಳವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ವಾದ್ಯಘೋಷ ದೊಡನೆ ನಾಟ್ಯದ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರಯೋಗವು ಕೆಲಹೊತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನು ಮಧ್ಯಮಧ್ಯ ನಾಂದೀಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನರ್ತಕಿಯರು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.[೪೬] ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿಯೂ, ಒಟ್ಟಾಗಿಯೂ ನಾನಾ ತಾಂಡವ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿ, "ಪಿಂಡೀಬಂಧ"ಗಳೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿರಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಾಂಡವದ ಅದ್ಭುತದರ್ಶನವಾದ ಮೇಲೆ ಸುಕುಮಾರಪ್ರಯೋಗವಾದ ಲಾಸ್ಯವಿಧಿಯ ವಿನೋದನೃತ್ತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದರಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರೊಂದಿಗೆ ನಟರೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಂಪತಿಗಳ ಮದನಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಶೃಂಗಾರಗೀತೆಗಳೂ ಲಲಿತಭಾವದ ನರ್ತನಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಕೀಳ್ಮಟ್ಟ'ದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾಮೋತ್ಕಂಠೆ, ಪ್ರಣಯಕಲಹ, ಅಶ್ಲೀಲಹಾಸ್ಯ, ಬೀದಿಯ ವಿನೋದ, ಇಂಥ ಪಾಮರರಂಜಕವಾದ ವೀಥ್ಯಂಗಗಳು ಮಧ್ಯ ಮಧ್ಯ ದೇವರ ಸ್ತುತಿಯೊಂದಿಗೇ[೪೭] ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ನಟನಟಿ ಯರು ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯವಾದ ಪೂರ್ವ ರಂಗವಿಧಾನ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಉಪಸಂಹಾರವಾಗಿ ಒಂದು ರೌದ್ರರಸದ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುವುದು.[೪೮] ಆಮೇಲೆ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತಾವು

ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ತಾಂಡವಗೀತ :

ಪಾದತಲಾಹತ ಪಾತಿತ ಶೈಲಂ ।
ಕ್ಷೋಭಿತ ಭೂತ ಸಮಗ್ರ ಸಮುದ್ರಂ ॥
ತಾಂಡವನೃತ್ತಮಿದಂ ಪ್ರಲಯಾಂತೇ ।
ಪಾತುಹರಸ್ಯ ಸದಾಸುಖದಾಯಿ ॥ ॥ ೧೨೯ ॥

೪೬. ಶುದ್ಧಾಃ ಕುಸುಮ ಮಾಲಾಭಿರ್ವಿಕಿರೇಯುಃ ಸಮಂತತಃ
ಅಂಗಹಾರೈಶ್ಚದೇವ್ಯಶ್ಚನ್ಯಾಸಾಪನ್ಯಾಸ ಸಂಯುತಾಃ
ಏವಂಕೃತ್ವಾಯಥಾನ್ಯಾಯಂ ಶುದ್ಧಂ ಚಿತ್ರಂ ಪ್ರಯತ್ನತಃ
ತತಸ್ತ್ವಂತರ್ಹಿತಾಃ ಸರ್ವಾಭವೇಯುರ್ದಿವ್ಯಯೋಷಿತಃ ॥ ೧೫೯ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

೪೭. ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯಾಹ್ಯೇತತ್ ಸುಕುಮಾರಂ ನಿಬೋಧತ
ಸ್ತ್ರೀಪುಂಸಯೋಸ್ತು ಸಂಲಾಪೋ ಯಸ್ತು ಕಾಮಸಮುದ್ಭವಃ
ತದ್‌ಜ್ಞೇಯಂ ಸ್ವಕೃತಾರಂಭಿ ಶೃಂಗಾರರಸ ಸಂಭವಂ ॥ ೩೦೪ ॥
ಯತ್ರ ಸಂದೃಶ್ಯತೇ ಕಿಂಚಿತ್ ದಂಪತ್ಯೋರ್ಮದನಾಶ್ರಯಂ ।
ಖಂಡಿತಾ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ವಾ ಕಲಹಾಂತರಿತಾಪಿ ವಾ ।
ಯಸ್ಮಿನ್ನಂಗೇ ತು ಯುವತಿ ನೃತ್ತಂ ತತ್ರ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥ ೩೧೧ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೪)

೪೮. ತತೋ ರೌದ್ರ ರಸಂ ಶ್ಲೋಕಂ ಪದಸಂಹರಣಂ ಪಠೇತ್ ।
ತಸ್ಯಾಂತೇ ತು ತ್ರಿ ಪದ್ಯಾಥ ವ್ಯಾಹರೇತ್ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕಃ
ತಯೋರಾಗಮನಂ ಕಾರ್ಯಂ ಗಾನಂ ನರ್ಕುಟಕೇ ಬುಧೈಃ ॥ ೧೩೫ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

ಬಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶ, ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರ, ಸಭಾಸದ ಉತ್ಸಾಹ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ವಿದೂಷಕನು ಹಾಸ್ಯವೇಷದ ವಿಕೃತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಲಾಪಗಳಿಂದ ಸೂತ್ರಧಾರಾದಿಗಳನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ.[೪೯] ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ 'ಪ್ರರೋಚನೆ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಇದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಪರದೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ತದನಂತರ ಪ್ರಸ್ತಾವಕನೆಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶ. ಆತನು ಕವಿಕಾವ್ಯ[೫೦] ಪ್ರಶಂಸಾಪೂರ್ವಕ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿ ಆರಂಭದ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಹೊರಟುಹೋದಲ್ಲಿಗೆ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಸ್ತಾವನೆ' ಎಂಬ ವಿಧಿಯೂ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸತಕ್ಕ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನು ಅವನ ಸ್ವಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲೇ ಯಥೋಚಿತವಾದ ತಾಳ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ರಚನೆ ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ತಾನು ವಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಏತತ್ ಪ್ರಮಾಣಂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಮುಭಯೋಃ ಪೂರ್ವರಂಗಯೋಃ ।
ಆಚಾರ್ಯಬುಧ್ಯಾ ಕರ್ತವ್ಯಸ್ತ್ರ್ಯಶ್ರತಾಲ ಪ್ರಮಾಣತಃ ।
ತಸ್ಮಾನ್ನ ಲಕ್ಷಣಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಪುನರುಕ್ತಂ ಭವೇದ್ಯತಃ ॥ *(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)*

ಈ ಪೂರ್ವರಂಗಪ್ರಯೋಗವೂ ಯಥಾವಿಧಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಅಲಮಲಮತಿ ಪ್ರಸಂಗೇಣ', 'ಅಲಮನೇನ ಪರಿಷತ್ಕುತೂಹಲ ವಿಮರ್ದಕಾರಿಣಾ ಅತಿವಿಸ್ತರೇಣ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗಸಹಿತವಾದ ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗೀತಗಳು ರಸೋತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವಾಗುವುವೆಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸವೆಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವೇ ರಸ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೫೧] ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯವೆಂಬುದು ಅನುಭವೈಕಗಮ್ಯ

---

೪೯. ವಿದೂಷಕಸ್ತ್ವೇಕಪದಾಂ ಸೂತ್ರ ಧಾರಸ್ಮಿತಾವಹಾಂ
ಅಸಂಬದ್ಧಕಥಾಪ್ರಾಯಾಂ ಕುರ್ಯಾತ್ ಕಥನಿಕಾಂತತಃ
ವಿತಂಡಾಂ ಗಂಡಸಂಯುಕ್ತಾಂ ನಾಮಿಕಾಂ ಚ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥ ೧೩೮ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

೫೦. ಸ್ಥಾಪಕಃ ಪ್ರವಿಶೇತ್ತತ್ರ ಸೂತ್ರಧಾರಗುಣಾಕೃತಿಃ
ಸುವಾಕ್ಯ ಮಧುರೈಃ ಶ್ಲೋಕೈರ್ನಾನಾ ಭಾವರಸಾನ್ವಿತೈಃ
ಪ್ರಸಾದ್ಯರಂಗಂ ವಿಧಿವತ್ ಕವೇರ್ನಾಮ ಚ ಕೀರ್ತಯೇತ್
ಪ್ರಸ್ತಾವನಾಂತತಃ ಕುರ್ಯಾತ್ ಕಾವ್ಯಪ್ರಖ್ಯಾಪನಾಶ್ರಯಂ ॥ ೧೭೦ ॥
(ನಾ. ಶಾ. ಅ. ೫)

೫೧. 'ತಸ್ಮಾನ್ನಾಟ್ಯರಸಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ' ಭ. ನಾ. ೬-೩೬. ವ್ಯಾಖ್ಯಾ - ತಸ್ಮಾದಿತಿ । ನಾಟ್ಯ ಸಮುದಾಯ ರೂಪಾದ್ರಸಾಃ, ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಮೇವರಸಾಃ ರಸಸಮುದಾಯೋಹಿ ನಾಟ್ಯಂ... ಯದಾಹುಃ ಕಾವ್ಯಕೌತುಕೇ- 'ಪ್ರಯೋಗತ್ವಮನಾಪನ್ನೇ ಕಾವ್ಯೇ ನಾಽಸ್ವಾದ ಸಂಭವಃ' ಇತಿ.

ವಾವ ರಸದ ವ್ಯಕ್ತಸ್ವರೂಪ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಕೇವಲ ಅಭಿನಯವೊಂದೇ ನಾಟ್ಯವಲ್ಲ. ನರ್ತನವಿಲ್ಲವಿದ್ದರೆ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಹುಟ್ಟುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ನರ್ತನ ವೊಂದೇ ನಾಟ್ಯವಲ್ಲ. ಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ನರ್ತನವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಗೀತ ನರ್ತನಗಳಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಸಲ್ಲದು. ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನರ್ತನ, ಅಭಿನಯ, ಮಾತು, ವೇಷ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿರುವ ದೃಶ್ಯವೂ, ಶ್ರವ್ಯವೂ ಆದ ನಾಟಕಾದಿ ರೂಪಕಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೇ ನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭರತನು ರಸಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯರಸಗಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯರಸಗಳೆಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನೇಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲದ ಗದ್ಯಪದ್ಯಾದಿ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿರುವು ದಾದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಶ್ರವ್ಯ' ಎಂದರೆ 'ಗೇಯ' ಎಂದೇ ಅರ್ಥ ವಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯ, ಶ್ಲೋಕ, ವೃತ್ತಾದಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಭರತನು 'ಪಾಠ್ಯ' ಎಂದೇ ಕರೆದಿರುವುದು ಹೊರತು ಶ್ರವ್ಯವೆಂದಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಪಾಠ್ಯ, ಗೇಯ, ನೃತ್ತ, ಅಭಿನಯ ಇವು ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ಸೇರಿದ ಪಾಕವನ್ನೇ ರಸ ಎಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಗೇಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಎಂದರೆ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಗಳು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ರಸೋತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ, ನಾಟಕದ ಪಾಠ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಾಚಿಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಲಿಂಗನ, ಚುಂಬನಾದಿ (ಅಶ್ಲೀಲ) ಶೃಂಗಾರಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ಕೊಲೆ, ಅಂಗಚ್ಛೇದ, ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆ ಮುಂತಾದ ಭೀಭತ್ಸ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನಿಷಿದ್ಧ ವಾದವು. ಅಂಥವನ್ನು ಗೀತಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಸಾನುಕೂಲವಾದ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾ ದೃಶ್ಯಗಳ ದೇಶಕಾಲಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ :

ಯಾನಿ ವಾಕ್ಯೈಸ್ತು ನಬ್ರೂಯತ್ತಾನಿ ಗೀತ್ಯೈರುದಾಹರೇತ್ ।
ನತ್ಯೈರೇವ ತು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥೈರನ್ಯೈರೌಪಮ್ಯಸಂಶ್ರಯ್ಯೆ: ॥

ಆದ್ದರಿಂದ ಗೀತನೃತ್ತಗಳು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಆತಂಕವೆಂದು ಅವನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿರ ಬೇಕೆಂದೆಣಿಸುವುದು ಸಾಧುವಾಗಲಾರದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದಿನವರೆಗೆ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುವೋ ಅಂದಿನ ವರೆಗೆ ನೃತ್ತಗೀತ ಸಹಿತವಾಗಿಯೇ ಅವು ಪ್ರಯೋಗಿಸ ಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಗೀತಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ರಚಿಸುವುದಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಸೇರಿಕೊಂಡಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಗೀತಗಳು ಆತನ ರಚನೆಯಲ್ಲವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಸರಿ. ಅಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವೊಂದು ಗೀತಗಳು, ಕೆಲವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆ ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ರಾಜಶೇಖರ, ಮುರಾರಿಮಿಶ್ರ ಮುಂತಾದವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಗೀತೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆ ನಾಟಕಗಳು ಸಗೀತವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವೇ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುವುದೇನೆಂದರೆ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ವರೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ರಾಗ ಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಇಂಥಿಂಥ ರಾಗಗಳು ನಾಟಕದ ಇಂಥ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ

ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿನಿಯೋಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ತಗೀತ ಸಹಿತವಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಳೆದ ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿಮೂರನೆ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಆಧಾರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ 'ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ'ವೆಂದೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕೆಲವು ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮ ರಾಗ-

ಲಕ್ಷ್ಮಾಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧಾನಾಂ ಸಹೇತೂನಾಂ ಬ್ರುವೇಧುನಾ
ಪ್ರಸನ್ನಾದ್ಯವರೋಹಿಭ್ಯಾಂ ಮುಖಸಂಧೌ ನಿಯುಜ್ಯತೇ
ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮರಾಗೋಯಂ ಹಾಸ್ಯಶೃಂಗಾರಕಾರಕಃ
ಗ್ರೀಷ್ಮೇಹ್ನೇ ಪ್ರಥಮೇಯಾಮೇ ಧ್ರುವಪ್ರೀತ್ಯೈ....

ಬೋಟ್ಟ ರಾಗ-

ವಿಪ್ರಲಂಭೇ ಕಂಚುಕಿನಃ ಪ್ರವೇಶೇ ಕೇತುದೈವತಃ

ಗೌಡ ಪಂಚಮ ರಾಗ-

ಭಯಾನಕೇಚ ಭೀಭತ್ಸೇ ವಿಪ್ರಲಂಭೇರಸೇ ಭವೇತ್
ಉದ್ಘಟೇ ನಟನೇ ಗೇಯೋ... ।

ಶುದ್ಧಪಂಚಮ ರಾಗ-

ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯಯೋಃ ಸಂಧಾವವಮರ್ಷೇ ಪ್ರಯುಜ್ಯತೇ ।

ಶುದ್ಧಷಾಡವ ರಾಗ-

ಪೂರ್ವರಂಗೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯೋ ಹಾಸ್ಯಶೃಂಗಾರದೀಪಕಃ ।

ಭಿನ್ನಪಂಚಮ ರಾಗ-

ಭಯಾನಕೇ ಸಭೀಭತ್ಸೇ ಸೂತ್ರಧಾರಪ್ರವೇಶನೇ ॥

ವರಾಟೀ ರಾಗ-

ವೀರರೌದ್ರಾದ್ಭುತರಸೇ ನಾರೀಹಾಸ್ಯೇ ನಿಯುಜ್ಯತೇ ।

ಗೌಡೀ ರಾಗ-

ಷಡ್ಜಮಂದ್ರೋ ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯಾ ಪ್ರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೇ ಬುಧೈಃ ॥

ಕ್ರಿಸ್ತಶಕಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಕನ್ಯಾಕುಮಾರಿಯ ವರೆಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ತಮಿಳರ 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ 'ತೊಲ್‌ಕಾಪ್ಪಿಯಂ' ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರಸಭಾವವಿವೇಕದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚಿದಂಬರದ ನಟರಾಜ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕರಣಾಂಗಹಾರಾದಿ ನೃತ್ತಭಂಗಿಗಳ ಯಥಾ ವತ್ತಾದ ಶಿಲ್ಪಕೃತಿಗಳಂತೂ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತಿಮಂತ ಆಧಾರಗಳಾಗಿವೆಯಷ್ಟೆ?

ಹೀಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಅಚಲಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದ ಕೇರಳದ ಪ್ರತಿ ದೇವಾಲಯ

ದಲ್ಲಿಯೂ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ 'ಚಾಕ್ಯಿಯಾರಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಿಯತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕೇರಳದ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪ್ರತಿ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ರಂಗಮಂಟಪಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ (ಕೂತ್ತಂಬಲಂ) ನೋಡಬಹುದು. ಕೇರಳದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು, ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿರುವಷ್ಟು ಭಾಸಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗ್ರಂಥಗಳೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರತಿಗಳೂ ಇತರತ್ರ ದೊರೆತಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾದರೂ ಕೇರಳದಲ್ಲೇ ದೊರೆತಿರುವುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ಅಂಶೋದ್ಧಾರದಿಂದಲೇ ಕೇರಳದ 'ಕಥಕಳಿ' ರೂಪಿತವಾಗಿರುವುದು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ದೃಶ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ದೊರೆತಿರುವುದೂ ಕೇರಳದಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು 'ತೆಂಕಮಟ್ಟು' ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವುದು. ಕೇರಳಕ್ಕೆ 'ತೆಂಕ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದೇ. ಈ 'ತೆಂಕಮಟ್ಟಿ'ನ ಪ್ರಯೋಗಸಂಪ್ರದಾಯವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅದೆಷ್ಟು ಸಮನ್ವಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಮೊದಲು ನಾನು ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ.[೫೨]

೫೨. ನೋಡಿ : ೧೫ನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ- ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ (ರಿ.), ಜಂಗಮರ ಮಠ, ಉಡುಪಿ, ದ. ಕ.

(ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ ೧, ಸಂಚಿಕೆ ೨, ೧೯೭೧.)

'ಯವನ' - 'ಯವನಿಕಾ'

'ಸೊನ್ನೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಥಾನ ಮುಳುಗಿತು' ಎಂಬ ಗಾದೆಯಂತೆ, ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ 'ಯವನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದಲಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳೇ ಹಾರಿಹೋದಂತಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೇಗಾಯಿತೆಂದರೆ :

ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ ಅವುಗಳ ಕಾಲ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ವಿಲ್ಸನ್, ವೆಬರ್, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮುಲ್ಲರ್ ಪ್ರಭೃತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಭಾರತ ವರ್ಷದ ಹೊರಗಿನ ಒಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ 'ಯವನರು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು, ಆ ಯವನರೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕರೇ ಸರಿ ಎಂದು ನಿರ್ಣೈಸಿದರು. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಣೈಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಆಧಾರವೆಂದರೆ ಅಶೋಕನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಂಟಿಯೋಕಸ್ (Antiocus) ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜನನ್ನು "ಅಂತಿಯೋಕೋ ನಾಮ ಯೋಣರಾಜಾ" ಎಂದು ಕರೆದಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ಮೌರ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜರು ಪರ್ಶಿಯಾದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಗೆದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೊತ್ತಿ ಬಂದು ಭರತ ಖಂಡದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜ್ಯ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೆ. ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ 'ಅಯೋನಿಯ' (Gr. ion) ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಅದು 'ಯೋಣ' ಎಂಬ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದೂ, ಆ 'ಯೋಣ'ವೇ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕೃತವಾಗಿ 'ಯವನ' ಎಂದಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರದೆಗೆ 'ಜವನಿಕಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೇ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬಂದುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ, ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಆ ಮೊದಲೇ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೂ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದು ಅವರಿಂದಲೇ ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕಲ್ಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಶಾಕುಂತಲಾದಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಆಯುಧಾದಿಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಯವನೀ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದನ್ನೂ ಗ್ರೀಕರ ಋಣಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯೆಂದೆಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ 'ಯವನ' ಸಂಬಂಧದ ಪದಗಳಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳೇನಿವೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಗ್ರೀಕರ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕವಾದ ಮೇಲಿನ, ಎಂದರೆ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನು ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದ ಮೇಲಿನ ರಚನೆಗಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದೆಣಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಾದಿಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ, ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಹಾಗೂ ರೋಮನರಿಗೆ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಾಭಿನಿವೇಶವುಳ್ಳ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಚ್ಯವಿದ್ಯಾವಿಮರ್ಶಕರೂ ಅನುಮನ್ನಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಾದಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಈ ಯವನ ಪದವು ಗ್ರೀಕ್ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ, ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜನನ್ನು 'ಯೋಣ

ರಾಜಾ' ಎಂದು ಅಶೋಕನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ 'ಯವನ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಆ ಜನಾಂಗವೆಂದೇ ಅರ್ಥ ಎಂದೆಣಿಸಿರುವುದು ಸರಿಯೆ? ನಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆಯೇ?- ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಚಾರಿಸಲಾಗುವುದು.

ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಹಿಮವತ್ಪರ್ವತವೂ, ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರವೂ ಮೇರೆಯಾಗಿರುವ ಈ ಭಾರತ ದ್ವೀಪವು ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾದಿ ಚತುರ್ವರ್ಣದ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನೂ, ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಾಂತಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮ್ಲೇಚ್ಛರನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುವುದೆಂಬುದಾಗಿಯೂ, ಆ ಮ್ಲೇಚ್ಛರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಪ್ರಾಂತದವರಿಗೆ ಕಿರಾತರೆಂಬ, ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದವರಿಗೆ ಯವನರೆಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. 'ವಾಯುಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗಿದೆ :

ದ್ವೀಪೋಹ್ಯುಪನಿವಿಷ್ಟೋಽಯಂ ಮ್ಲೇಚ್ಛೈರಂತೇಷು ನಿತ್ಯಶಃ
ಪೂರ್ವೇ ಕಿರಾತಾಹ್ಯಸ್ಯಾಂತೇ ಪಶ್ಚಿಮೇ ಯವನಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ
ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾ ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ ವೈಶ್ಯಾ ಮಧ್ಯೇ ಶೂದ್ರಾಶ್ಚ ಭಾಗಶಃ
ತೇಷಾಂ ಸಂವ್ಯವಹಾರೋಽಯಂ ವರ್ತತೇ ತು ಪರಸ್ಪರಂ

ಹೀಗೆ ಯವನರ ದೇಶವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ತಾಗಿಕೊಂಡೇ ಇರುವುದಾಗಿದ್ದು ಅವರಿಗೂ, ನಮಗೂ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯವಹಾರವು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ 'ಪುರಾಣ' (ಹಳೆಯ ಕಾಲದ್ದು) ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ದೇಶವೆಂದರೆ ಅದು ಪರ್ಶಿಯವೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಬಹುದೂರದ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶವೆಂಬುದು ಸುತರಾಂ ದುರೂಹ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನಮಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿರುವ ದೇಶಗಳೆಂದರೆ ಪರ್ಶಿಯ ಅರೇಬಿಯಾಗಳೇ ಆಗಿರುವುವೆಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರವೇ ಸರಿ. ಕಾಳಿದಾಸನೇ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. ರಘುವಂಶಕಾವ್ಯದ ನಾಲ್ಕನೇ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ, ರಘುವಿನ ದಿಗ್ವಿಜಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ, ಆತನು ಕೊಂಕಣವನ್ನು (ಅಪರಾಂತಕ) ದಾಟಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪಾರಸೀಕ ರಾಜರನ್ನು ಜೈಸಿದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ, ಪರ್ಶಿಯದ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು 'ಯವನಿ'ಯರೆಂದು ಕಾಳಿದಾಸನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಪಾರಸೀಕಾಂಸ್ತತೋ ಜೇತುಂ ಪತಸ್ಥೇ ಸ್ಥಲವರ್ತ್ಮನಾ
ಯವನೀಮುಖಪದ್ಮಾನಾಂ ಸೇಹೇ ಮಧುಮದಂ ನ ಸಃ
ಸಂಗ್ರಾಮಸ್ತುಮುಲಸ್ತಸ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೈರಶ್ವಸಾಧನೈಃ
ಭಲ್ಲಾಪವರ್ಜಿತೈಸ್ತೇಷಾಂ ಶಿರೋಭಿಃ ಶ್ಮಶ್ರುಲೈರ್ಮಹೀಂ
ತಸ್ತಾರ ಸರಘಾವ್ಯಾಪ್ತೈಃ ಸಕ್ಷೌದ್ರಪಟಲೈರಿವ
ಅಪನೀತಶಿರಸ್ತ್ರಾಣಾ ಶೇಷಾಸ್ತಂ ಶರಣಂ ಯಯುಃ
ವಿನಯಂತೇ ಸ್ಮ ತದ್‌ಯೋಧಾ ಮಧುಭಿರ್ ವಿಜಯಶ್ರಿಯಂ
ಆಸ್ತೀರ್ಣಾಜಿನರತ್ನಾಸು ದ್ರಾಕ್ಷಾವಲಯಭೂಮಿಷು

ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಸೀಕರನ್ನು 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ'ರೆಂದೂ, 'ಅಶ್ವಸಾಧನ'ರೆಂದೂ ಆ ದೇಶವು 'ದ್ರಾಕ್ಷಾವಲಯಭೂಮಿ'ಯೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಯವನಿಯರೆಂದೂ ವಿಶೇಷಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಶ್ವಮೇಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ದಿಗ್ವಿಜಯಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ನಕುಲನು ಅಲ್ಲಿರುವ ಯವನರನ್ನು ಜಯಿಸಿದನೆಂಬ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ-

ತತೋ ಸಾಗರ ಕುಕ್ಷಿಸ್ಥಾನ ಮ್ಲೇಚ್ಛಾನ್ ಪರಮದಾರುಣಾನ್
ಪಹ್ಲವಾನ್ ಬಾರ್ಬರಾಂಶ್ಚೈವ ಕಿರಾತಾನ್ ಯವನಾನ್ ಶಕಾನ್
ತತೋ ರತ್ನಾನ್ಯುಪಾದಾಯ ವಶೇಕೃತ್ವಾತು ಪಾರ್ಥಿವಾನ್
ನ್ಯವರ್ತತ ಕುರುಶ್ರೇಷ್ಠೋ ನಕುಲಶ್ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗವಿತ್ ॥

(*ಮ. ಭಾ. ಸಭಾ. ಅ. ೩೨*)

ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೆಡೆ ಯವನರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಕರ್ಣನು ನಾನಾ ಜನಾಂಗದವರ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳನ್ನು ಶಲ್ಯನಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಯವನರನ್ನೂ ಕುರಿತು-

ಸಮರ್ಥಾ ಯವನಾ ರಾಜನ್ ಶೂರಾಶ್ಚೈವ ವಿಶೇಷತಃ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಶಾಂತಿಪರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ನಾನಾದೇಶದ ಯೋಧರುಗಳ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ-

ತಥಾ ಯವನ ಕಾಂಭೋಜಾಃ ಮಥುರಾಮಭಿತಶ್ಚಯೇ
ಏತೇ ನಿಯುದ್ಧ ಕುಶಲಾಃ -ಎಂದಿದೆ.

ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದಲ್ಲಿ, ಭಾರತವರ್ಷದ ಜನಪದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗಿದೆ :

ಋಷೀಕಾ ವಿಭಧಾಃ ಕಾಕಾಸ್ತಂಗಣಾ ಪರತಂಗಣಾಃ
ಉತ್ತರಾಶ್ಚಾಪರಾಮ್ಲೇಚ್ಛಾಃ ಶೂರಾಭರತ ಸತ್ತಮ
ಯವನಾಶ್ಚೀನ ಕಾಂಭೋಜಾಃ ದಾರುಣಾ ಮ್ಲೇಚ್ಛಜಾತಯಃ
ಸಕೃದ್ಗ್ರಹಾಃ ಕುಲುತ್ಥಾಶ್ಚ ಹೂಣಾಃ ಪಾರಸಿಕೈಃ ಸಹ

ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಲಿಪ್ರಭಾವ ಕಥನ :

ಬಹವೋ ಮ್ಲೇಚ್ಛರಾಜಾನಃ ಪೃಥಿವ್ಯಾಂ ಮನುಜಾಧಿಪ
ಮೃಷಾನುಶಾಸಿನಃ ಪಾಪಾಮೃಷಾವಾದ ಪರಾಯಣಃ
ಆಂಧ್ರಾಃ ಶಕಾಃ ಪುಲಿಂದಾಶ್ಚ ಯವನಾಶ್ಚ ನರಾಧಿಪಾಃ
ಕಾಂಭೋಜಬಾಹ್ಲಿಕಾಶೂರಾಸ್ತಥಾಭೀರಾನರೋತ್ತಮ -ಇತ್ಯಾದಿ.

ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೂ ಯವನರನ್ನು ಅಶ್ವಾರೋಹಿಗಳಾದ ವೀರಯೋಧರೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಯವನರು ಸಿಂಧು, ಪಂಚನದ, ಗಾಂಧಾರ, ಸೌವೀರ, ಕಾಂಭೋಜ ದೇಶಗಳ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಜನಾಂಗವೆಂದೂ, ಅಶ್ವಾರೋಹಿಗಳಾದ ವೀರಯೋಧರೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದಲ್ಲದೆ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ನಮ್ಮ ರಾಜರುಗಳ ಯುದ್ಧೋದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಹಾಯಕರಾಗಿಯೂ, ಇದಿರಾಳುಗಳಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಪರ್ಶಿಯದೊಡನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅರೇಬಿಯಾದೊಡನೆಯೂ ನಮಗೆ ಬಹು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತು. ಅವರನ್ನು ನಾವು ಯವನರೆಂದೇ

ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಇವೆರಡು ದೇಶಗಳೂ ಉತ್ತಮ ಜಾತಿಯ ಕುದುರೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದು ವೆಂಬುದು ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯವಷ್ಟೆ? ವನಾಯುದೇಶವೆಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದ, ಅರೇಬಿಯಾ ದೇಶದ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಕುದುರೆಗಳು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುವೆಂದೂ, ಬಹು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶದ ನಾನಾ ಜಾತಿಯ ಕುದುರೆಗಳ ವಿವರವನ್ನು ಅಮರಕೋಶದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ-

ವನಾಯುಜಾಃ ಪಾರಸೀಕಾಃ ಕಾಂಭೋಜಾ ಬಾಹ್ಲಿಕಾಸ್ತಥಾ
ಯಯುರಶ್ವೋಽಶ್ವಮೇಧೀಯೋ ಜವನಸ್ತು ಜವಾಧಿಕಃ -ಇತ್ಯಾದಿ

ಅರೇಬಿಯ, ಪರ್ಶಿಯ (ಇರಾನ್), ತುರ್ಕಿಸ್ತಾನ್, ಗಾಂಧಾರ (ಅಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನ್) ಮೊದಲಾದ ಪಶ್ಚಿಮೋತ್ತರಕ್ಕಿರುವ ಅಶ್ವಸಮೃದ್ಧ ದೇಶಗಳು ನಾನಾ ವಿಧದ ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೆಸರಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಸುಗಂಧದ್ರವ್ಯವೆಂಬುದು 'ಜಾವನ', 'ತುರುಷ್ಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ, ದೇಶಾಂತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಹು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿದೆ. (ತುರುಷ್ಕಃ ಪಿಂಡಕಃ ಸಿಲ್ಹೋ ಯಾವನೋಽಪ್ಯಥ ಪಾಯಸಃ - ಅಮರ) ಇದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ವೈದ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ 'ಯವಾನಿಕಾ' ಎಂಬ ಔಷಧ ಸಂಭಾರವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಪರ್ಶಿಯಾದಿಂದ ಬಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದುದೆಂಬುದು ಚರಕಸಂಹಿತಾದಿ ಆಯುರ್ವೇದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕಿರುವ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಯವಾನಿಕವು "ಖುರಾಸಾನಿ ಓಮ (ವೋದಕ್ಕಿ)" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಪರ್ಶಿಯದ ವಸ್ತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. "ಖುರಾಸಾನ್" ಎಂಬುದು ಪರ್ಶಿಯ (ಇರಾನ್)ದ ಪ್ರಾಂತ ಪ್ರದೇಶವೇ ಆಗಿದೆಯಷ್ಟೆ.

ಅರೇಬಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಪರ್ಶಿಯದ ಈ ಯವನರು ನಮ್ಮ ಕೊಂಕಣ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಂದು ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಪಾರ ವಹಿವಾಟುಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೂ ಬೇಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ತಮಿಳರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯವಾದ "ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ"ನಲ್ಲಿ ಪಾಂಡ್ಯರಾಜನ ಪುರದ್ವಾರ ಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ದುರ್ಗಗಳನ್ನು ಭೀಮಕಾಯರಾದ, ಅರಿಭಯಂಕರರಾದ ಯವನರು ಖಡ್ಗಪಾಣಿಗಳಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ :

ಕಡಿಮದಿಲ್ ವಾಯಿಲ್ ಕಾವಿಲರ್ ಶಿರಂದ
ಅಡಲ್ವಾಳ್ ಯವನರ್‌ಕ್ಕು ಐರಾದುಪುಕ್ಕು-ಅಂಕು
ಆಯಿರಂ ಕಣ್ಣೋನ್ ಅರುಂಗಲಚ್ಚೈಪ್ಪು
ವಾಯ್ಪುರಂತನ್ನ ಮದಿಲಕ ವರೈಪ್ಪಿಲ್

ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡ್ಯರಾಜನಿಂದ ದುರ್ಗರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿತರಾಗಿದ್ದ ಯವನವೀರರೆಂದರೆ ಜಲಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಂದ ಪರ್ಶಿಯನರೋ, ಅರೇಬಿಯನರೋ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊಂಕಣತೀರದಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯಾಕ್ಕೆ ಜಲಮಾರ್ಗವಿತ್ತೆಂಬುದು ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶ್ಲೋಕದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.

ಪಾರಸೀಕಾಂಸ್ತತೋ ಜೇತುಂ ಪ್ರತಸ್ಥೇ ಸ್ಥಲವರ್ತ್ಮನಾ

ಜಲಮಾರ್ಗವಿದ್ದರೂ ರಘುವು, ದಿಗ್ವಿಜಯದ ಚೈತ್ರ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರಯಾನವು ಅಪ್ರಶಸ್ತವೆಂಬುದರಿಂದ ಸ್ಥಲಮಾರ್ಗದಲ್ಲೇ ಮುಂದುವರಿದನೆಂಬುದು ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೇ ಪರ್ಶಿಯ, ಅರೇಬಿಯ ದೇಶಗಳ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಯವನ ರೆಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಮುಹಮ್ಮದೀಯ ಧರ್ಮವು ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ಮೇಲಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಧರ್ಮದವರನ್ನೇ ಯವನರು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. 'ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್' ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಥಾಸಂಕಲನದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ 'ಯವನ ಯಾಮಿನೀ ವಿನೋದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯವನರೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಅಶ್ವಸಮೃದ್ಧಿ ಯುಳ್ಳ ನಮ್ಮ ನೆರೆಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಾದ ಟರ್ಕಿ, ಪರ್ಶಿಯ, ಅರೇಬಿಯಗಳ ಜನಾಂಗವನ್ನೇ ಹೊರತು ಬಹುದೂರದ ಗ್ರೀಕರನ್ನಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ, ಸರ್ವತ್ರ 'ಯವನ' (ಯವನೀ-ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗ) ಎಂಬ ರೂಪವೇ ಇರುವುದು ಹೊರತು, ಅಶೋಕನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಯೋಣ' ಎಂಬ ರೂಪವು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುವಂತೆ ಶಾಸನದಲ್ಲಿರುವ "ಯೋಣ" ಎಂಬುದೇ ಮೂಲರೂಪವೆಂದಾಗಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು 'ಯವನ' ಎಂದು ಏಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳಬೇಕು? ಹಾಗಾಗುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮವಾಗಲಿ, ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಭಾಷಾ ಪದವೊಂದರ ಉಚ್ಚಾರ ಹಾಗೂ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಗವು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ್ದೇ ಇರುವುದೆಂದಾದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಯೋಣ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು 'ಯೋನ' ಎಂದಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು 'ಯವನ' ಎಂದಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ರೋಮ್ ದೇಶದ ಹೆಸರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ರೋಮ' ಎಂದೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದಲ್ಲದೆ 'ರವಮ' ಎಂದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಯೂರೋಪ್' ದೇಶವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಯೂರೋಪ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಕೃತಿರೂಪವು 'ಯವನ' ಎಂದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು "ಯೋಣ" ಎಂದಾಗುವುದೂ ಸಹಜ, ಸಂಸ್ಕೃತದ "ಭವತಿ" ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಬೋಧಿ', 'ಗವಲ' ಎಂಬುದು 'ಗೋಣ' ಎಂದಾಗುವ ಹಾಗೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಶೋಕನ ಶಾಸನದ 'ಯೋಣ' ಪದವೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಯವನ ಎಂದಾಯಿತೆಂಬುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ 'ಯೋಣ' ಪದವೇ ಸಂಸ್ಕೃತ 'ಯವನ' ಪದದ ಪ್ರಾಕೃತರೂಪವಾಗಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ ಎನ್ನಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಶ್ರಾವಣ'ವು (ಮಾಸ) ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ 'ಸೋಣ' ಎಂದಾಗಿರುವುದು ಹೊರತು ದೇಶೀಯ 'ಸೋಣ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕೃತವಾಗಿ 'ಶ್ರಾವಣ' ಎಂದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ?

ಅಶೋಕನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಅಂತಿಯೋಕನೆಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜನಾದರೂ ಪರ್ಶಿಯದ ಪೂರ್ವಭಾಗವನ್ನು (ಬ್ಯಾಕ್ಟ್ರಿಯ) ಗೆದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತನಾಗಿ

ಆಳಿಕೊಂಡಿದ್ದವನೆಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವುದರಿಂದ, ಆ ಪ್ರಕಾರ ಅಲ್ಲಿಯ ಯವನರ, ಎಂದರೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ನರ, ರಾಜರಾಗಿದ್ದವನನ್ನು ಅಶೋಕನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ 'ಯೋಣ ರಾಜ' ಎಂದು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಕರೆದಿರುವುದು ಸಹಜ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಲೂರಿದ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜರೆಲ್ಲರೂ ಮೊದಲಾಗಿ ಪರ್ಶಿಯ ಟರ್ಕಿಸ್ತಾನದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದವರೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅದು ಹೇಗೂ ಇರಲಿ. ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯವನರೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ಜನರನ್ನಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗಮನಿಸತಕ್ಕ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಪರ್ಶಿಯದವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅರೇಬಿಯದವರಿಗಾದರೂ ಯವನರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣವೇನಿರಬಹುದು?

ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಯ ಕಾರ ಜ ಕಾರಗಳು ಒಂದರ ಬದಲು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಕಲ್ಪ ವಾಗಿ ಬರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ : ಯವ-ಜವ, ಯವನ-ಜವನ, ಯವನಿಕಾ-ಜವನಿಕಾ, ಯವಾನಿಕಾ-ಜವಾನಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಜವನ' ಎಂದರೆ ವೇಗ ಉಳ್ಳದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರು. ಕುದುರೆಗೆ ಇರುವ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳು (ವಾಜಿ, ತುರಗ, ಅಶ್ವ, ತೇಜಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇದೇ ಪರ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರು ವಂಥವು; ಗಾಂಧರ್ವ (ಗಂಧರ್ವ), ಕಾಂಭೋಜ, ಬಾಹ್ಲೀಕ, ಪಾರಸೀಕ, ಸೈಂಧವ, ಸೌವೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಶ್ವವಿಶೇಷಣಗಳು ಕೆಲವು ಆಯಾ ದೇಶದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ದಲ್ಲಿ ಬಂದಂಥವು. ಮೂಲತಃ ದೇಶಸಂಬಂಧದ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಹೆಸರು ಗಳಾದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಅಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರು ತ್ತವೆ. ಉದಾ : ಗಂಧರ್ವ, ತೇಜಿ, ಸೈಂಧವ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಮರಕೋಶದಲ್ಲಿ ಜವನ ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವೇಗವುಳ್ಳ ಕುದುರೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ ಕಾಣುವುದಾದರೂ (ಜವನಸ್ತು ಜವಾಧಿಕಃ) ಮೂಲತಃ ಇದು ಅಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಹೆಸರೆಂದು ಪುರಾತನ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಪರ್ವದಲ್ಲಿ (ಸಭಾಪರ್ವ) ಅರ್ಜುನನು ಋಷೀಕ ದೇಶವನ್ನು ಜಯಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಕಪ್ಪವಾಗಿ ತಂದನು ಎಂಬಲ್ಲಿ

ಮಯೂರ ಸದೃಶಾನನ್ಯಾನುತ್ತರಾನಪರಾನಪಿ
ಜವನಾನಾಶುಗಾಂಶ್ಚೈವ ಕರಾರ್ಥಂ ಸಮುಪಾಹರತ್ ಎಂದಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಜವನ ಎಂಬುದು ಅಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿದೆ. (ಋಷೀಕ ದೇಶವೆಂದರೆ ಈಗಿನ ಚೈನೀಸ್ ತುರ್ಕಿಸ್ತಾನ್) ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವೋ ವಿಶೇಷಾರ್ಥವೋ ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಜವನ ಅಥವಾ ಯವನ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕುದುರೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಕುದುರೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಆ ದೇಶಗಳಿಗೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಅದೇ ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶವು ಕುದುರೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದುದಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಪರದೆಗೆ 'ಜವನಿಕೆ' (ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ .'ಜವನಿಕಾ' ಎಂಬುದೇ ಮೂಲರೂಪ) ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದು ಆ ದೇಶದ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಎಂದೆನಿಸು ವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ದೋಣಿಯ 'ಹಾಯಿ' ವಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಜವನಿಕಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು (ಆಪಟೆ ನಿಘಂಟು). ಅದಾದರೂ ವೇಗಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ದೋಣಿಯ 'ಜವಕ್ಕೆ' ಎಂದರೆ ವೇಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು 'ಜವನಿಕೆ'. ಲಕ್ಷಣತಃ ಆ ತೆರದ ಉದ್ದಗಲವುಳ್ಳ ವಸ್ತ್ರವಿಶೇಷಕ್ಕೂ ಅದೇ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಗೂಡಾರಕ್ಕೆ (tent) ಹೊದಿಸುವ 'ಡೇರೆ' ವಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ, ಡೇರೆಯ ಒಳಭಾಗವನ್ನು ಮರೆಮಾಡು ವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಳಿಬಿಡುವ ಪರದೆ ವಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಜವನೀ ಅಥವಾ ಜವನಿಕೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುತ್ತದೆ. ಆ 'ಜವನಿಕೆ'ಯೇ ದೇಶೀ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ 'ಜವಳಿ' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹಾಸುವ ಅಗಲದ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು (ಪಟಾಸ್ತರಣ) 'ಜವಳಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಗಲವಾದ ದಪ್ಪವಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ 'ಜವಳಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತ್ರದ ಮಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರಾಕಿಗಳಿಗಾಗಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ 'ಜವಳಿ' ಹಾಸಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ವಸ್ತ್ರದ ಅಂಗಡಿಗೆ 'ಜವಳಿ ಮಳಿಗೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದುದಿರಬೇಕು. ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ದೋಣಿಯ ಹಾಯಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯದಿಂದ ನಾಟಕಪರದೆಯನ್ನು 'ಜವನಿಕಾ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. 'ತಿರಸ್ಕರಿಣೀ', 'ಪಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಅದಕ್ಕಿವೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ನಮಗೆ ಕಲಿಸಿದ್ದೇ ಗ್ರೀಕರು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ತೀರ ಅವಾಸ್ತವವೆಂದೇ ಕಾಣುವುದು. ಇನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜರಿಗೆ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಯವನಿಯರಾದರೆ, ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ, ಸ್ವಭಾವತಃ ಯುದ್ಧಶೀಲರೂ, ಶೂರರೂ ಆಗಿದ್ದ ಪಾರಸೀಕ ಜನಾಂಗದ ಯುವತಿಯರೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯತಃ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಮುಸಲ್ಮಾನ ಧರ್ಮವು ಹುಟ್ಟುವ ಮೊದಲು) ನಮ್ಮ ರಾಜರು ತಮ್ಮ ಯುದ್ಧೋದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಸಾಧನರಾದ ಆ ಯವನ ಯೋಧರನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಯವನ ಯುವತಿಯರನ್ನೂ ಸಹಾಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜ ವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಲ್ಲದೆ ಗ್ರೀಕರ ದಾಸಿಯರನ್ನು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೂರದ ಮಾತೇ ಸರಿ. ಯುದ್ಧದ ಸಿಪಾಯಿಗೆ ಹಿಂದೀ ಭಾಷೆ ಯಲ್ಲಿ 'ಜವಾನ' ಎಂದು ಹೆಸರು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಆದುದರಿಂದ ಯವನರೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕರು ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಧು ವಾದ್ದಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಾಲಗಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

(ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ : ಕಮ್ಮಟ ಕಿಡಿಗಳು)

ಸೂಡ - ಸೂಳಾದಿ - ಸಾಲಗ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ 'ತೆಂಕ ಮಟ್ಟಿನ' ಪ್ರಯೋಗದ ನೃತ್ಯ, ಗೀತ, ರಾಗ ತಾಳಾದಿಗಳಲ್ಲಿ- ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ, ಸಾಲಗಸೂಡ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತವಾದ ದೇಶೀಯ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ ಲಕ್ಷಣಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳೂ ಹೊರತಾದುವಲ್ಲ, ಎಂಬ ವಿಚಾರವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಅಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೂಳಾದಿ ಪದರಚನಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಹರಿದಾಸರ ಪದಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರುವುದೂ ಸರ್ವಥಾ ಸಂಭಾವ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯರಚನೆಯ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನರಿಯಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ಶುದ್ಧ ಸೂಡ, ಸಾಲಗಸೂಳ, ಸೂಳಾದಿ ಎಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ನೈರುಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಯುಕ್ತ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತು ಯಥಾಮತಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ-

ಸೂಡ : ಮಾರ್ಗದೇಶೀ ಭೇದಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಚಿರಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ವಿಧದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ವಸ್ತು, ರೂಪಕ ಎಂಬ ಹೆಸರು.[೧] ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ಸೂಡ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವೂ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾರ್ಗಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಗೀತೆ, ಜಾತಿ, ಕಪಾಲ, ಕಂಬಲ, ಶುದ್ಧ, ಭಿನ್ನ, ಗೌಡ, ಸಾಧಾರಣ, ಮದ್ರಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಗೀತೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಶುದ್ಧಸೂಡಗಳೆಂಬ ಹೆಸರೆಂದು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.[೨] ದೇಶೀ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಅವುಗಳ ಬಂಧಗೌರವ, ತಾಳಭೇದ, ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಾದಿ ತಾರತಮ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ವರ್ಗಶಃ ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಏಲಾಸೂಡ,[೩] ದೇಂಕಿಸೂಡ,[೪] ಮಂಠಸೂಡ, ಮಾತೃಕಾಸೂಡ, ಗದ್ಯಸೂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಆ ಒಂದೊಂದು ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಶುದ್ಧಸೂಡ, ಸಾಲಗ ಸೂಡ,

---

೧. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ, ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದ ಶ್ಲೋಕಗಳು.

೨. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋಕ ೩೧೪.

೩, ೪. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ಸಾರೋದ್ಧಾರ.

ಆಲಿಸೂಡ,[೧] ಸಂಕೀರ್ಣಸೂಡ,[೨] ಉತ್ತಮಸೂಡ,[೩] ಜಘನ್ಯಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ ಹೀಗೆ ಸೂಡ ಎಂಬ ಪದವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಗ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಇವೆರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.[೪] ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಗಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಈ ಕ್ರಮವು ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕ ವಾದ ಇತರ ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇ ಆಗಿದೆ- ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದ್ಯ, ಗದ್ಯ, ಶ್ಲೋಕ, ವೃತ್ತ ಇತ್ಯಾದಿ ರಚನಾಮಾತ್ರ ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಅನೇಕ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿದ ಗ್ರಂಥ ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದಷ್ಟೆ? ಅದೇ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧ ಗೇಯವಸ್ತು ಅಥವಾ ಗೀತಮಾತ್ರ[೫] ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥ. ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಲಕ್ಷಣ ವಿಶೇಷವಿರುವ ಗೀತವರ್ಗಕ್ಕೂ ಅದೇ ಹೆಸರಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗೀತ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಆ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಗೀತವರ್ಗ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿದೆ.[೬] ವಸ್ತುರೂಪಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಹೀಗೆಯೆ.[೭] ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಶುದ್ಧಸೂಡಾದಿ ಪ್ರಬಂಧವರ್ಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ ಮತ್ತು ಸಾಲಗಸೂಡ ಎಂಬವು ದೇಶೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮಾನುವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿವೆ ಎಂದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಅದೆಷ್ಟು ಮಹತ್ವವಿತ್ತೆಂದರೆ, ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಸೂಡ ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧಸೂಡವೇ ಸರಿ. ಆ ವರ್ಗದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಗೇಯಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದೂ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಲಗಸೂಡವರ್ಗವು ಅದರ ತಲೆಮೆಟ್ಟಿ ನಿಂದು ಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸು ವಂತಾಗಿತ್ತು.[೮] ಅವೆರಡು ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಹೀಗಿವೆ.

---

೧. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ಸಾರೋದ್ಧಾರ.

೨. ಸಂಗೀತ ದಾಮೋದರ.

೩. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ಸಾರೋದ್ಧಾರ.

೪. ಸಂ. ರ. ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ ಶ್ಲೋ ೨೩ಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.
-ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ, ಗೀತಪ್ರಕರಣ. ಶ್ಲೋ. ೫
-ಸಂ. ಸಾರಾಮೃತ, ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕರಣ.

೫. ಸಂ. ರ. ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋ. ೫೬.

೬. ಚ. ದಂ. ಪ್ರ. ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ. ೧-೬.

೭. ಚ. ದಂಡೀ ಗೀತ ಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ. ೨-೪.

೮. ಉತ್ತಮೋತ್ತಮಸೂಡಸ್ತು ಸಾಲಗಾಖ್ಯೋ ಮಹಾರಸಃ
ಪ್ರವರ್ತತೇ ಸುಖಕರಃ ಸೋಯಂ ಸರ್ವಜನಪ್ರಿಯಃ (ಸಂ. ಸಾರೋದ್ಧಾರ)
-ಏಲಾದ್ಯಾ ದುಷ್ಕರಾಃ ಸಂತಿ ಪ್ರಬಂಧಾ ಮುನಿಭಾಷಿತಾಃ (ಸಂ. ಸಾರಸಂಗ್ರಹ)

ಶುದ್ಧ ಸೂಡ : *ಏಲಾಕರಣ ಢೇಂಕೀಭಿರ್ವರ್ತನ್ಯಾ ಜೋಂಬಡೇನಚ |*
ಲಂಭರಾಸೈಕತಾಲೀಭಿರಷ್ಟಭಿಃ ಸೂಡ ಉಚ್ಯತೇ ||

ಏಲಾ, ಕರಣ, ಢೇಂಕಿ, ವರ್ತನಿ, ಜೋಂಬಡ, ಲಂಭ, ರಾಸ, ಏಕತಾಲಿ ಈ ಎಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಗವು ಶುದ್ಧಸೂಡ.

ಸಾಲಗ ಸೂಡ : *ಆದ್ಯೋ ಧ್ರುವಸ್ತತೋಮಂಠ ಪ್ರತಿಮಂಠ ನಿಸಾರುಕಾಃ |*
ಅಡ್ಡತಾಲಸ್ತತೋರಾಸ ಏಕತಾಲೀತ್ಯಸೌ ಮತಃ ||

ಧ್ರುವ, ಮಂಠ, ಪ್ರತಿಮಂಠ, ನಿಸಾರುಕ, ಅಡ್ಡತಾಲ, ರಾಸ, ಏಕತಾಲಿ ಈ ಏಳು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವರ್ಗವು ಸಾಲಗಸೂಡ. ಪ್ರಕೃತ ಈ ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವುಗಳು ವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟೇ ಇವೆ. ಪ್ರಬಂಧವಾಚಕವಾಗಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಸೂಡ-ಸೂಳಾದಿ-ಸಾಲಗ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳ ನಿಜಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಯಥಾಮತಿ ವಿಚಾರಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ವಿಷಯ.

ಈ ಸೂಡ ಶಬ್ದವು ಸೂಲ, ಸೂಳ ಎಂಬ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಂಗೀತಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೂಲ ಎಂಬ ರೂಪವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೂಳ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ, ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಸೂಳ,[೧] ಶುದ್ಧಸೂಳ ಸಾಲಗಸೂಳ ಎಂಬಂತೆ (ಱಟ ವಲ್ಲದ) ಳಕಾರವಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಡ ಎಂಬ ರೂಪವೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಡಕಾರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಳಕಾರ ಬರುವುದು ಹೊರತು ಳಕಾರವು ಡಕಾರವಾಗುವುದು ವಿರಳವಾದುದರಿಂದಲೂ ಸೂಡವೇ ಮೂಲರೂಪವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಸಂಗೀತಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಹಾಗೆ ಇದೆ. ಎಟ್ಟಿಯಾಪುರಂ ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು ರಚಿಸಿದ 'ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ದರ್ಶಿನಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ. 'ಸೂಳಯನಿ ಶಬ್ದಮುನಕು ಗೀತಮನಿಯರ್ಥಮು, ಸೂಳಯನುನದಿ ದೇಶೀಯಪದಮು, ಲಡಯೋರ ಭೇದಮನಿಯುಂಡುಟವಲನ ಸೂಡ ಶಬ್ದಮುಲೋ ಡಕಾರಮುನಕು ಲಕಾರಮು ವಚ್ಚಿನದಿ'. ಡಕಾರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಲಕಾರ ಳಕಾರಗಳು ಬಂದು ಸೂಲ ಸೂಳ ಎಂಬ ರೂಪಗಳಾಗಿವೆ, ಎಂದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಳಕಾರವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಲ ಎಂಬ ರೂಪವೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೂಳ ಎಂಬ ರೂಪವೂ ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜ.

ಸೂಡವು ದೇಶೀಯ ಪದ[೨] ಎಂದಿಷ್ಟೆ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು ಹೊರತು ಯಾವ ಭಾಷೆಯ ಪದ, ಅದರ ಮೂಲ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇದು ವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಮುಕ್ತಾಯ, ಪರಿವಿಡಿ, ಜೋಡಣೆ (ಜೋಡಣೆ)

---

೧. ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ, ಪುಟ ೨೦೧ - ಅನಂತನಾಥ ಪುರಾಣ, ಜನ್ನಕವಿ.
ಪಂಪಾ ವಿರೂಪಾಕ್ಷಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ, ಚಂದ್ರಕವಿ, ಪುಟ ೨೨.

೨. ಸಂ. ರ. ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋ. ೨೩ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ- ಚತುರ್ದಂಡೀ, ಗೀತಪ್ರಕರಣ- ಸಂ. ಸಾರಾಮೃತ, ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ.

ತಿರಿಪ, ಜೋನ ಮೊದಲಾದ ಎಷ್ಟೋ ಕನ್ನಡ ಪದಗಳು ಮತಂಗಾದಿಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ದೇಶೀಯ ಸೂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾರಚನೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದ್ದಂತೆ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದ ರಿಂದಲೂ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದಲೂ, ದಾಸಕೂಟದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೂಳಾದಿ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಸಹ ಇದು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಪದವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಅನುಮಾನವಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸುಳಿವು ಸಿಕ್ಕುವುದೋ ಹೇಗೆ ಎಂದು ನೋಡೋಣ.

ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಕಟ್ಟಿದ ಕಟ್ಟು' ಎಂಬುದು ಯೋಗಾರ್ಥ. 'ಪ್ರಬಧ್ಯತೇ ಇತಿ ಪ್ರಬಂಧಃ' ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಧಾತುರೂಪವೇ ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಮವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕನ್ನಡ ಪದ ಸೂಡು ಎಂಬುದು. ವೀಳ್ಯದೆಲೆ, ಬಾಳೆಎಲೆ, ಕಸಬರಿಕೆ, ಹರುವೆ ಸೊಪ್ಪು, ಸೆಲ್ಲು, ಹುಲ್ಲು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸೂಡು, ಸೂಡಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ಸೂಡು ಎಂಬುದು ಕ್ರಿಯಾಪದವಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಡಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಹೂಗಳನ್ನು ಸೂಡುವುದು ಎಂದರೆ ಮುಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದಲ್ಲಿಯೂ 'ಸೂಡು = ಪುಷ್ಪಧಾರಣೇ ತೃಣಾದಿಪೂರೇಚ' ಎಂದು ಇವೆರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕಟ್ಟಿದ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರಾಗಬೇಕಾದರೆ 'ಸೂಡು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾರ್ಥವಿದ್ದಿರಬೇಕಾದುದು ಸಹಜ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವಯಂವರಾದಿ ವಿವಾಹಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮಾಲೆ ಸೂಡಿದಳ್'[೧] ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದಷ್ಟೆ? ಅಲ್ಲಿ ವಧುವು ವರನ ಕೊರಳಿಗೆ ಮಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಳು ಎಂದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ. ಪುಷ್ಪಧಾರಣೆ ಎಂಬುದರ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವ ಸಂಭವವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪುಷ್ಪಧಾರಣದಲ್ಲಿ ಸೂಡು ಎಂಬುದು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ರಿಯೆ; ತಾನು ಮುಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬರ್ಥ. ಪರಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಮುಡಿಸು ಎಂದಂತೆ ಇದಕ್ಕೂ ಇಸು ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಸೂಡಿಸು ಎಂದೇ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವುದು. ಇದರಂತೆಯೇ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿದರು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಪಟ್ಟಸೂಡಿದರ್' ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಪ್ರಯೋಗವಿದೆ.[೨] ಕಿರೀಟಧಾರಣದ ಪೂರ್ವವಿಧಿಯಾಗಿ ಪಟ್ಟೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ತಲೆಗೆ ಕಟ್ಟುವುದರಿಂದಲೇ ಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟುವುದು (ಪಟ್ಟಬಂಧ) ಎಂಬ ಹೆಸರಾದುದು.[೩] ಪಟ್ಟ ಸೂಡಿದರ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟಿದರು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ; ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಡಿದರ್ ಎಂಬುದು ಬಂಧನಾರ್ಥದಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಪದವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಇಂತಿರುವ ಕೆಲವು[೪] ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಸಹ ಸೂಡು ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ ಪುಷ್ಪಧಾರಣ ಮತ್ತು ಬಂಧನ

---

೧. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ಪು. ೪೧, ೧೦೮ - ಪಂಪಭಾರತ, ತೃತೀಯಾಶ್ವಾಸ - ೬೪.

೨. ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಶಾಸನ (C 500 A. D.) History of Kannada literature.

೩. ಪಂಪಭಾರತ ಆ. ೧೪- (೧೭ ಗದ್ಯ) ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ಪು. ೧೦೩.

೪. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ.

ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು.[೧] ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೆ ಕೇಶ ಬಂಧಕ್ಕೂ ಸೂಡು, ಸೂಡಿ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಬಂದಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ತುರುಬಿಗೆ ರಂಡೆಸೂಡಿ, ಅಂಬಡೆಸೂಡಿ, ಗಿಳಿಸೂಡಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವು ದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಸೂಡು ಎಂಬುದು ಬಂಧನಾರ್ಥದ ಧಾತುವಾಗಿರುವಾಗ ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಸೂಡ ಎಂದು ಅಕಾರಾಂತವಾಗಿರುವುದೂ ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಉಕಾರಾಂತ ಧಾತುಗಳು ಭಾವ ಮತ್ತು ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಕಾರಾಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾ: ಸೋಲ್-ಸೋಲು, ಸೋಲ; ನೀಡು-ನೀಟ, ನೀಳ, ಹೂಡು-ಹೂಟ; ಓಡು-ಓಟ; ಪಾಡು-ಪಾಡು, ಪಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಚೂಡ ಎಂಬ ಪದವೂ ಈ ಸೂಡದ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಚಕಾರ ಸಕಾರಗಳು ಒಂದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬರುವುದೇನೂ ವಿಶೇಷವಲ್ಲ. ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ 'ಚೂಡ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಮಗ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನ ''ಸಂಗೀತ ಚೂಡಾಮಣಿ''ಯಲ್ಲಿ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸರ್ವತ್ರ 'ಚೂಡ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇತರ ಅನೇಕ ದೇಶೀಯ ಪದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಸೂಡವು ಅಲ್ಲಿ ಚೂಡವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾಚಕ ವಾಗಿ ಸೂಡ, ಸೂಲ, ಸೂಳ ಎಂಬ ಅಕಾರಾಂತ ರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸೂಲು, ಸೂಳು ಎಂಬ ರೂಪಗಳೂ ಗೀತ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿವೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕಾಸರಗೋಡು ಪ್ರಾಂತದ ನಮ್ಮ ಹವೀಕ ಸಮಾಜದ ಹೆಂಗುಸರು ಶುಭಶೋಭನಾದಿ ಉತ್ಸವಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಮಂಗಳಗೀತಗಳ (ಸೋಬಾನೆಗಳ) ಒಂದೊಂದು ಗೇಯಭಾಗಗಳಿಗೆ 'ಸೂಲು'ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಗದುಗಿನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾರ್ಣಪ್ಪನೂ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು 'ಸೂಳುಗಳು' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.[೨] ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಸೂಡು, ಸೂಡ, ಸೂಲು, ಸೂಲ, ಸೂಳು, ಸೂಳ, ಚೂಡ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಒಂದೇ ಕನ್ನಡ ಪದದ ಏಕಾರ್ಥಬೋಧಕವಾದ ಹಲವು ರೂಪಗಳೆಂದೂ ಸೂಡು ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇವು ಪ್ರಬಂಧಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು.

ಪ್ರಬಂಧಾರ್ಥದಲ್ಲಿರುವ ಸೂಳ ಅಥವಾ ಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಆ ಗೇಯಸಹಿತವಾದ ನರ್ತನಕ್ಕೂ ಬಂದಿರುವುದೆಂದು ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ದೇಶೀಯವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಗೋಂಡಲಿ[೩] ಮೊದಲಾದ ಸ್ತ್ರೀನೃತ್ಯ

---

೧. ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಚೂಡು' 'ಚೂಟ್ಟು' ಎಂಬ ಪದಗಳು ಬಂಧನಾರ್ಥದ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಾಗಿ ಧಾರಾಳ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿವೆ. ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆ ಇದೆ.

೨. 'ಮೇಳವರಿವುತ ವಾದ್ಯ ಸಾಧನ । ದೇಳಿಗೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾರ್ಗದ । ಸೂಳುಗಳ ಲಯ ಮಾನವರಿವವನವನೆ ಗಾಯಕನು ॥' ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ಉದ್ಯೋಗಪರ್ವ, ಸಂಧಿ ೩ ಪದ್ಯ ೯೬, ಮೈಸೂರು ಸರಕಾರದ ಪ್ರಕಾಶನ.

೩. ಸಂ. ರ. ನರ್ತನಾಧ್ಯಾಯ ಶ್ಲೋ. ೧೨೭೯-೧೩೧೨ ಶುದ್ಧಸೂಡ, ಸಾಲಗಸೂಡ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ 'ಪದ್ಧತಿ' ಎಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ, 'ಪರಿವಿಡಿ' ಎಂದರೂ ಇದುವೇ ಆಗಿದೆ.

ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು ಶುದ್ಧ, ಸೂಡ, ಸಾಲಗಸೂಡಾದಿ ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ಆ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಭಾವತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದುದು 'ಪದ್ಧತಿ'. ಇಂತಹ ನೃತ್ತಭೇದಗಳಿಗೆ ಸೂಡನೃತ್ತಗಳೆಂದು ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿದೆ.[೧] ಗೀತಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಶುದ್ಧ ಸಾಲಗಾದಿ ಭಿನ್ನಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ಸೂಡನೃತ್ತದಲ್ಲೂ ಇದ್ದುವು. ಇದರಿಂದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅನುಮಾನವೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದೆಂದರೆ- ವಾರಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಯರೆಂಬ ಹೆಸರು ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೆ? ಇದುವರೆಗೆ ಈ ಹೆಸರಿಗೆ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸರಿಯಾದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂಳೆಗೆ ವ್ಯಭಿಚಾರ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ತೀರ ಅಸಭ್ಯ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲವಾದ ಈ ಅರ್ಥವು ಸೂಳೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಇದ್ದಿರುವುದು ಅಸಂಭವವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದಂತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸೂಳೆಯರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಗೌರವಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ಅರಮನೆ, ಆಸ್ಥಾನ, ವಿದ್ವತ್ಸಭೆ, ದೇವಸ್ಥಾನ, ಮಂಗಲೋತ್ಸವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಯರಿಗೆ ಬಹಳ ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತು.[೨] ಸೂಳೆಯರ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಶುಭಸಮಾರಂಭವೂ ನಡೆಯದು. ರಾಜಪುತ್ರಿಯರಿಗೆ 'ಪೆಂಡವಾಸದ ಸೂಳೆಯರ' ಬಳುವಳಿಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು.[೩] ಸೂಳೆ ಎಂಬುದು ನಿಂದ್ಯವಾದ ಅಶ್ಲೀಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರಾದರೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಗೌರವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲು ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಸೂಳೆಯರು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದವರೆಂಬುದು ಸರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಇದರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಮೇಳದವರು ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಮೇಳ ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತಮೇಳವೆಂಬುದು ಅನ್ಯಥಾ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಲ್ಲಿ ಸರ್ವತ್ರ ಗೃಹೀತವ್ಯವಹಾರ. ಮೇಳದಂಗನೆ, ಮೇಳಗಾರ್ತಿ ಎಂದರೆ ಸೂಳೆಯೇ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಗಣಿಕಾ, ವಾರಸ್ತ್ರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ ಇದೇ ಅರ್ಥ. ಮೇಳದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಳಿಗೆ ಗಣಮುಖ್ಯಾ, ವಾರಮುಖ್ಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಸಂಗೀತವು (ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ) ಸೂಳೆಯ ವೃತ್ತಿ. ಗೀತನೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಸೂಳ ಎಂಬ ಹೆಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದೇ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.[೪] ಸ್ತ್ರೀ ವಾಚಕವಾಗುವಾಗ ಆ ಪದವು ಸೂಳೆ ಎಂದು ಏಕಾರಾಂತವಾದುದೂ ನ್ಯಾಯವೇ ಸರಿ. ಅರ್ಥಾತ್ ಸೂಳದವಳೇ-ಸೂಳೆ.

ಶುದ್ಧ ಸಾಲಗ ಸೂಡಾದಿ ಗೀತಾಭಿನಯ ಮಂಥರು.
ರುಚ್ಯಾಪ್ರವರ್ತಿತಂ ದೇಶೇ ರಾಜಭಿಃ ಗುಂಡಲೀಂ ವಿಧುಃ (ಶಾರದಾತನಯನ ಭಾವಪ್ರಕಾಶ)

೧. ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ ಪುಟ ೨೧೫, ೩೯-೨೨೧.

೨. ಪಂಪಾವಿರೂಪಾಕ್ಷಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಯರ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯ ಸೇವೆಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಚಂದ್ರಕವಿಯ 'ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನ'ದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

೩. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ ಪುಟ ೧೪೯.

೪. 'ಸೂಳೆ' ಪದದ ಳಕಾರವನ್ನು ಕೆಲವರು **ೞ**ವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಮುದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೆಡೆ **ೞ**ವಾದುದಿದೆ. 'ಸೂೞ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸರ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಳೆಗೆ ಅವಳ ಅಸಭ್ಯವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಈ ಹೆಸರಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೂಳೆ ಎಂಬುದು ಕುಳ ಳಕಾರವೇ ಹೊರತು **ೞ**ವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧ.

ಸೂಳೆಯರಲ್ಲಿ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅವರು ಆ ವೃತ್ತಿಗೆ ಇಳಿದವರೆಂದರೂ ಸರಿ. ಅವರಿಗೆ ಸೂಳೆಯರೆಂಬ ಹೆಸರಾದುದು ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಪುರಾತನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸೇವೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ದೇವದಾಸಿಯರಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದಿರುವುದಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ದೇವದಾಸಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದುದು ಆ ಅಗೌರವಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ನೃತ್ಯಗೀತಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಣಿಕಾ, ವಾರಸ್ತ್ರೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮೂಲತಃ ಸಂಗೀತ (ನೃತ್ತ, ಗೀತ, ವಾದ್ಯ) ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬಂದ ಸೂಳೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯಾಪದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ಚಾರಿಣಿ' ಎಂಬ ಅಗೌರವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಸೂಳೆ ಎಂದರೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಇದು 'ಶೂಲೆ' ಎಂಬ ಪದದ ರೂಪಾಂತರ, ಶೂಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ಪೀಡೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರಿಂದ ವೇಶ್ಯೆಗೆ ಸೂಳೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ ಎಂಬಂತಹ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳು ಕಲ್ಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ! ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಗೀತನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತೆ, ಸಂಗೀತ ಕಲಾಭಿಜ್ಞೆ ಎಂಬ ಬಹುಮಾನವುಳ್ಳ ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಂತೆಯಾದ ಆ ಸ್ತ್ರೀಗೆ ಸೂಳೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸೂಳೆಯರ ಗೋಷ್ಠಿಯೇ ಮೇಳ, ಸೂಳೆ- ಮೇಳದವಳು.

ಸೂಳಾದಿ : ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಸೂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳು ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾಳಗಳಿಗೂ ಕ್ರಮೇಣ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.[೧] ಪುರಂದರದಾಸಾದಿಗಳ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಮುಗಿದ ಕಥೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಸಾಲಗಸೂಡಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೂಳ ಸೂಳಾದಿ ಸಂಜ್ಞೆಯಿರುವುದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು.[೨] ಸಾಲಗ ಸೂಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧವು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದೋ ಆ ತಾಳದ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಆ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಅಟತಾಳದ ರಚನೆಗೆ ಅಟತಾಳ ಪ್ರಬಂಧ, ಮಂಠತಾಳದ ರಚನೆ ಮಂಠಪ್ರಬಂಧ, ಏಕತಾಲದ್ದು ಏಕತಾಲೀ ಪ್ರಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಲಗಸೂಡವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಬಂಧವಾದ ಧ್ರುವ ಎಂಬುದರ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕ ಆರು ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ತಾಳದ ಹೆಸರೇ ಇರುವುದಾಗಿದೆ. ಧ್ರುವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ತಾಳವು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದಲ್ಲ. ಅನಂತರಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಅದೊಂದು ತಾಳವು ಧ್ರುವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಇತರ ತಾಳಗಳ ನಾಮರೂಪಗಳೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡಿವೆ.[೩] ಹಾಗೆ ಅರ್ವಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪಕ,

---

೧. ಚತುರ್ದಂಡೀ-ಸ್ವರಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ. ೧೧೧-೧೧೪. ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ (ಗೀತ ಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ ೨೧೦. ಬಹೂನಾಂ ತಾಲಾನಾಮೇಕತ್ರಗುಂಫನಂ ಸೂಡಃ...)

೨. ಚತುರ್ದಂಡೀ-ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ. ೪೪೭, ೪೪೮.

೩. ಸಂ. ಸಾರಾಮೃತ, ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ, ಪುಟ ೧೫೨, ೧೫೩, '...ಅಡ್ಡತಾಲೀದೋಲಘುದ್ವಯಂ, ಇದಮೇವ್ರೋಚಿರೇ' ತಾಲಂ ಕೇಚಿತ್ ತ್ರಿಪುಟಸಂಜ್ಞಯಾ (ಸಂ. ಸಾ. ಪು. ೧೭೧) ಚತುರ್ದಂಡೀ, ಗೀತಪ್ರಕರಣ. ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹ, ಗೀತಪ್ರಕರಣ ಶ್ಲೋ. ೨೧೭-೨೧೯.

ರಝಂಪೆ, ತ್ರಿಪುಟ, ಅಟ, ಏಕ ಎಂಬ ಅಧುನಾಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾದ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಮಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಡ, ಸೂಳ, ಸೂಳಾದಿ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ಈ ಸೂಡದಲ್ಲಿ ಆದಿತಾಳವನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧] ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಝಂಪರಿ, ಯತಿ ಎಂಬೆರಡು ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಒಂಬತ್ತು ತಾಳಗಳೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.[೨] ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸೂಡ ಎಂದರೆ ಹನ್ನೊಂದು ತಾಳಗಳೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಮತವೂ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಮತಭೇದಗಳನ್ನು ಘನಶ್ಯಾಮದಾಸರ 'ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. (ಪುಟ ೨೮) ಪುರಂದರದಾಸಾದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಈ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತವೆಂಬಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದ ನೂರಾರು ದೇಶೀಯ ತಾಳಗಳೂ ಪ್ರಬಂಧಜಾತಿಗಳೂ ಕ್ರಮಶಃ ನಾಮಾವಶೇಷವಾದುವು. ಇತರ ಸೂಡಗಳು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಲ್ಲದಾಗಿ ಸಾಲಗಸೂಳವೇ ಸೂಳ, ಪುರಂದರದಾಸಾದಿಗಳು ಧ್ರುವಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳೇ ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದಾಯಿತು.[೩] ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಸಾಲಗಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ, ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದ ಅದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧವು ಅನೇಕ ತಾಳಗಳ ರಚನೆ. ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳಲ್ಲದೆ ಯತಿ (ಜತಿ) ಎಂಬ ತಾಳವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದೆ. ದಾಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೂಳಾದಿ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆ ಇರುವುದೂ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಂತಿರುವ ಆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೇ. ಅದರ ಒಂದೊಂದು ಖಂಡಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವುವು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇತರ ಪ್ರಬಂಧಗಳಂತೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ತಾಳದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುವುದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಿದ್ದ ಧ್ರುವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಕರೆಯಬಹುದಿತ್ತಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಳಕ್ಕೂ ಅದೇ ಹೆಸರಿದ್ದು ಆ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಅನುಚಿತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಾಸರಾಯಾದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಸೂಳದ ಆದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಅದನ್ನು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ 'ಸೂಳಾದಿ' ಎಂದು ಕರೆದರು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ಸೂಳಾದ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.[೪] ಸಾಲಗಸೂಡದ ಆದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧ- 'ಸೂಲಾದಿ'. ಸಂವತ್ಸರದ ಮೊದಲನೆಯ ದಿನವನ್ನು 'ಯುಗಾದಿ' ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ.

ದಾಸರ ಕೃತಿಗಳ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೂ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಸೂಳಾದಿಗಳು' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವಿರುವುದು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಪದಗಳ ಕೆಲವು ಸಂಗ್ರಹ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಈ ಹೆಸರಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಸೂಳಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಹರಿದಾಸಕರ್ತೃಕವಾದ ಇತರ ತಾಳಗಳ ರಚನೆಗಳೂ ತಾಳಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಶ್ಲೋಕ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ದಂಡಕ ಮೊದಲಾದ ಬಂಧವಿಶೇಷಗಳೂ ಇರುವುದರಿಂದ

---

೧. ಚತುರ್ದಂಡೀ- ಸ್ವರಪ್ರಕರಣ. ಶ್ಲೋ. ೧೦೮-೧೧೧.

೨. ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ. ಪುಟ ೨೭ ಶ್ಲೋ. ೨೧೨-೨೧೩.

೩. ಸಂ. ಸಾರಾಮೃತ, ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕರಣ, ಪು. ೧೫೦.

೪. ಭರತ ಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿ. ಪುಟ ೯೯. ಸೂಳಾದ್ಯಾದಿ ಚತುರ್ವಿಧ ಭಾವಪ್ರಬಂಧ ಲಕ್ಷಣಂ- ಸೂಳಾದ್ಯಾನಾಮವಳಿತಂ ಚೂರ್ಣಿಕಾ ನಾಟಕಂ ತಥಾ.

ಸರ್ವಂಗ್ರಾಹಕವಾಗಿ. ಸೂಳ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಕರೆಯುವುದೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ಸಾಲಗ : ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ 'ಛಾಯಾಲಗಕ್ಕೆ' ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಈ ಪದವು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ 'ಸಾಲಗ' ಎಂಬ ಪದವು 'ಛಾಯಾಲಗ'ದ ಅಪಭ್ರಂಶರೂಪವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇತರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಹಾಗೆಯೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಛಾಯಾಲಗವೆಂಬ ಹೆಸರು ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂತು, ಆ ಪದದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. 'ಶುದ್ಧಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ : ಶುದ್ಧಶ್ಛಾಯಾಲಗಶ್ಚೇತಿ ದ್ವಿವಿಧಃ ಸೂಡ ಉಚ್ಯತೇ । ಏಲಾದಿಃ ಶುದ್ಧ ಇತ್ಯುಕ್ತೋ ಧ್ರುವಾದಿಃ ಸಾಲಗೋ ಮತಃ ಎಂಬ ರತ್ನಾಕರದ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ "ಶುದ್ಧಃ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ನಿಯಮೇನ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ಛಾಯಾಲಗಃ ಛಾಯಾಂ ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯಂ ಲಗತಿ ಗಚ್ಛತಿ ಸಃ" ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈ ಅರ್ಥವು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿರುವ ಇದರ ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆ ಶ್ಲೋಕವು ಇದು-

ಛಾಯಾಲಗತ್ವ ಮೇಲಾದೇರ್ಯದ್ಯಥಾऽಚಾರ್ಯಸಮ್ಮತಂ ।
ತಥಾಪಿ ಲೋಕೇ ಶುದ್ಧೋऽಸೌ ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯತೋ ಮತಃ ॥

---

೧. ಸಂ. ಸಾರಾಮೃತ ಪುಟ ೧೪೩; ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ. ಗೀತ. ಪ್ರ. ಶ್ಲೋ. ೭-೮ 'ಅಥ ಛಾಯಾಲಗೋ ಯಸ್ತು ಸೂಡಃ ಸಏವ ಸಾಲಗಃ'. ಸಂ. ಸಾರ ಸಂ. ಪುಟ ೨೭.

ಧ್ರುವಾದಿ ಸಪ್ತ ತಾಳಾ (ಶ್ಚ) ಸ್ವರಭಾಷಾಪದಾನ್ಯಪಿ
(ಸರ್ವ) ಸ್ವರರಾಗ್ಯೈಃ ಪ್ರಗಾಯಂತೇ ಸೂಳಾದ್ಯಮಿತಿ ಕಥ್ಯತೇ

ಹಳೆಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಸೂೞ್' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಸರ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಳ ಪದವು ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರು ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಪುರಂದರದಾಸಾದಿ ಹರಿದಾಸರು ಸೂಳಾದಿಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಶಬ್ದ ಘಾತಗಳಿಂದಲೇ ತಾಳ ಹಾಕುವ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತಾಳ (ಛಾಪು) ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ರೂಢಿಗೆ ತಂದರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸೂಳ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮೂಲತಃ ತಾಳಗಳಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದುದೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುರಂದರಾದಿ ಹರಿದಾಸರ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೂಡ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೇ ಇರುವುದು ಹೊರತು ತಾಳಗಳಿಗಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಮಾರ್ಗಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದುದು ಆ ಛಾಪು ತಾಳವೆಂಬುದು ಸೂಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿದುದಲ್ಲ. ಸೂಳಾದಿ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಆ ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶವಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಈ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೆ 'ಸೂೞ್' ಎಂಬುದು ಸರ್ವತ್ರ ೞಟವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ 'ಸೂಳ'ವು ಸರ್ವತ್ರ ಕುಳವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

'ಏಲಾದಿ ವರ್ಗದ ದೇಶೀಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಛಾಯಾಲಗತ್ವವಿರುವುದೆಂಬುದು ಹೇಗೆ ಆಚಾರ್ಯಸಮ್ಮತವೋ ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರ ವಿರುವುದೂ ಸಮ್ಮತವೇ ಆಗಿದೆ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಈ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗು ವುದು. ಛಾಯಾಲಗತ್ವ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳು ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳಲ್ಲಿವೆ, ಆದುದರಿಂದ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾಲಗಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಇವನ್ನು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಛಾಯಾಲಗತ್ವವೆಂದರೆ ಶುದ್ಧ ಸಾದೃಶ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಛಾಯೆ ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸರಿಯೇ? ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಶ್ಲೋಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಶುದ್ಧಸ್ಯ ಜಾತ್ಯಾದೇಃ ಸಾದೃಶ್ಯತೋ ನಿಯಮಾನತಿ ಲಂಘನಾದಿತ್ಯರ್ಥಃ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ, ಜಾತ್ಯಾದಿ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತನಿಯಮಗಳಿವೆಯೋ ಆ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರದಿರುವುದೇ ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂದೂ ಏಲಾದಿಗಳು ಅದೇ ನಿಯಮದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳೆಂಬುದೇ ಸರಿಯೆಂದೂ ಅವನೇ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತಷ್ಟೆ? ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು 'ಧ್ರುವಾದೇಸ್ತು ನಿಯಮಾತಿಲಂಘನಾತ್ ಸರ್ವಥಾ ಸಾಲಗತ್ವಮೇವ' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿರುವುದರಿಂದ ಧ್ರುವಾದಿಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸರ್ವಥಾ ಸಾಲಗಗಳೇ ಎನ್ನುವ ಈ ಮಾತು ಮೊದಲು ಅವನೇ ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆಯಲ್ಲ! ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಇವೆರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸರಿ, ಯಾವುದು ತಪ್ಪು? ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕಂತೂ ಈ ಎರಡು ಅರ್ಥ ಗಳೂ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಛಾಯೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧದ ಛಾಯೆ ಎಂದೇ ಗೃಹೀತಾರ್ಥ ಎನ್ನುವ ಯಾವ ಸೂಚನೆಯೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿರುವ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಸ್ಖಲಿತ ವಾಗಿರುವ, ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಸರ್ವತ್ರ ವಿಕೃತ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧಸ್ವರ x ವಿಕೃತಸ್ವರ, ಶುದ್ಧ ಜಾತಿ x ವಿಕೃತಜಾತಿ, ಶುದ್ಧಾವಸ್ಥೆ x ವಿಕೃತಾವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಶುದ್ಧದ ಛಾಯೆ ಎಂಬುದು ಗೃಹೀತಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದರೆ ಛಾಯಾಪ್ರಬಂಧಗಳು ಎಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೆ? ಛಾಯೆಗೆ 'ಲಗ'ವನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇತ್ತೆ? ಎರಡನೆ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೂ ಛಾಯಾತ್ವಂ ಎಂಬ ಸರಳವಾದ ಭಾವರೂಪಕ್ಕೆ ಬದಲು 'ಛಾಯಾಲಗತ್ವಂ' ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿರ ಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಪ್ರಪಂಚವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಏಲಾದಿ ಪ್ರಬಂಧ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಜಾತ್ಯಾದಿ ಶುದ್ಧಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಶುದ್ಧದ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿಗೆ ಅವು ಸರ್ವಾತ್ಮನಾ ಸಮವಾಗಿವೆ ಎಂದರೆ, ಆಚಾರ್ಯಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಛಾಯಾ ಲಗತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಆ ಶ್ಲೋಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇನು? ಆದುದರಿಂದ ಛಾಯಲಗತ್ವ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬೆರಡು ಪದಗಳಿಗೂ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿವರಣೆಯು ಏನೇನೂ ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೂ ಅರ್ವಾಚೀನಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅದೇನೋ ಒಂದು ಗೌರವಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ಶುದ್ಧಸ್ಯಛಾಯಾಂ ಲಗತಿ ಇತಿ' ಎನ್ನುವ ನಿರುಕ್ತಿಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ

ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ! ಯಥಾಗತವಾದ ಈ ನಿರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಛಾಯಾಲಗ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತವಾದ ಅರ್ಥ ಇನ್ನೇನಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸೋಣ :

ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಘು, ಗುರು ಎಂಬ ಅಕ್ಷರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು 'ಲಗ' ಎಂಬ ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದಷ್ಟೆ? ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಲಘು ಗುರುಗಳನ್ನೂ 'ಲಗ'ಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಚಿರಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷಣವಾದ ಈ 'ಛಾಯಾಲಗ' ಪದದಲ್ಲಿರುವ 'ಲಗ' ಎಂಬುದು ಲಘುಗುರುಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಇದ್ದರೆ ಇದು ತಾಳದ ಲಘುಗುರುಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಛಂದಸ್ಸಿನದಾಗಿರಲು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಲಗ ವರ್ಗದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಗುರು ಲಘು (ಅಕ್ಷರ) ಗಣನೆಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪಾದಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟು ಅಕ್ಷರಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದಷ್ಟೆ ಆ ಬಂಧಗಳಿಗಿರುವ ನಿಯಮ.[1] ಶುದ್ಧ ಸೂಡದ ಏಲಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರ ಸಂಖ್ಯಾ ನಿಯಮವಿರುವ ಬಂಧಗಳಿವೆ. ತಾಳವಾದರೆ ಇವೆರಡು ವರ್ಗದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ನಿಯತವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ತಾಳವೇ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗವೆಂಬುದು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ, ಇದ್ದರೆ ಅವು ತಾಳದ ಲಘು ಗುರುಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿರಬೇಕು. ಆಗ 'ಛಾಯಾಲಗಃ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಛಾಯಾಮಾತ್ರವಾದ ಲಘುಗುರುಗಳುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ಎಂದರೆ, ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ತಾಳಗಳು 'ಛಾಯಾಲಗ' ಅಥವಾ ಸಾಲಗ ಎಂದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಹಾಗಾದರೆ, ದೇಶೀ ತಾಳಗಳು ಲಘುಗುರುಗಳ ಛಾಯಾ ಮಾತ್ರ ಎಂದಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಆ ಹೆಸರಿನ ಔಚಿತ್ಯವೇನು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾದ ಸಮರ್ಥನವಿದೆಯೇ ಎಂದು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

'ಸಾಲಗ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ದೇಶೀತಾಳಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರುವುದೆಂಬುದು ತಾಳಾಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು.

ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿಭೇದಾಸ್ತು ಸಂತಿ ಖಂಡಾಭಿಧಾಃ ಪರೇ // ೪೫ //

**ತಏವ ಸಾಲಗಾ ಜ್ಞೇಯಾಃ ಪ್ರಸಿದ್ಧಾ ಲಕ್ಷ್ಯವರ್ತ್ಮನಿ*
ದೇಶೀತಾಳ ಪ್ರಪಂಚೇನ ತಾನಪಿ ವ್ಯಾಹರಾಮಹೇ // ೪೬ //

(*ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ೪೬ನೇ ಶ್ಲೋಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಒಂದಕ್ಕೆ ಶ್ಲೋಕದ ಕ್ರಮಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಚತುರ ದಾಮೋದರನು ಸಂಗೀತದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರತ್ನಾಕರದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವಿದೆ.[2]) "ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಬೇರೆ ಹಲವು ಭೇದಗಳಿಗೆ ಖಂಡತಾಳಗಳೆಂದು ಹೆಸರು; ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಳಗ

---

೧. ಸಂ. ರ. ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋಕ ೩೧೯.

೨. ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ, ಪುಟ, ೧೨೭ ಶ್ಲೋಕ ೭೪೭.

ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ; ಮುಂದಿನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನೇ ದೇಶೀಯ ತಾಳಗಳೆಂದು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತೇವೆ'' ಎಂದು ಈ ಶ್ಲೋಕದ ಅರ್ಥ. ದೇಶೀ ತಾಳಗಳಿಗೆ ಖಂಡ ತಾಳಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಬರಲು ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದನ್ನೂ ದೇಶೀತಾಳ ಪ್ರಕರಣದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ-

ಗುರ್ವಾದ್ಯಾಶ್ಚತುರಸ್ರಾದೇಃ ಖಂಡಯಿತ್ವಾ ನಿವೇಶಿತಾಃ ।
ಯದ್ವಾ ಲಘ್ವಾದಿ ಖಂಡಾನಾಮಾಧಿಕ್ಯಮಿಹ ದೃಶ್ಯತೇ ॥
ತೇನೈಷಾಂ ಖಂಡತಾಲತ್ವಮಾಭಾಷಂತ ಪುರಾತನಾಃ ।

(ಈ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. 'ದೇಶೀತಾಳಾನಾಂ ಖಂಡತಾಲತ್ವಂ ಸೋಪಪತ್ತಿಕಂ ದರ್ಶಯತಿ' ಎಂದಿಷ್ಟೆ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ) 'ಚತುರಸ್ರಾದೇಃ' ಎಂದರೆ ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ತಾಳಗಳ ಎಂದರ್ಥ, 'ಗುರ್ವಾದ್ಯಾಃ' ಎಂದರೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಗುರು ಲಘು ಪ್ಲುತಗಳು ಎಂದರ್ಥ. ಆ ತಾಳಗಳು ಗುರುವಿನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವುದರಿಂದ 'ಗುರ್ವಾದ್ಯಾಃ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಆ ಶುದ್ಧತಾಳಗಳ ಗುರು ಲಘು ಪ್ಲುತಗಳನ್ನು ತುಂಡು ತುಂಡು ಮಾಡಿ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಅಥವಾ ಆ ಲಘು ಗುರು ಪ್ಲುತಗಳ ಖಂಡರೂಪಗಳೆ ಈ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಪುರಾತನರು ಇವಕ್ಕೆ ಖಂಡತಾಲಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ.[೧] ಲಘು ಗುರುಗಳು ತುಂಡಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವು ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮಾರ್ಗ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳ ಲಘ್ವಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಪರಿಶೀಲನದಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಆ ತಾಳಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ-

ಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಕಾಲನಿಯಮವನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದು ತಾಳ. ಲಘು ಗುರುಗಳೇ ತಾಳದ ಪ್ರಧಾನ ಘಟಕಗಳು. ಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲುತ ಎಂಬುದಿದ್ದರೂ ತಾಳದ ಕ್ರಿಯಾನಿರೂಪಣದಲ್ಲಿ ಪ್ಲುತವನ್ನು ಗುರು ಲಘುವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಕ್ರಮ.[೨] ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕಾಲಗಣನೆಗೆ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಮಾಣಕಾಲವು ಯಾವುದೋ ಅದಕ್ಕೆ ಲಘು ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ. ಮಾತ್ರೆ, ಕಲೆ ಎಂದೂ ಲಘುವನ್ನು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಈ ಲಘುವಿನ ಇಮ್ಮಡಿಯಷ್ಟು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಗುರು. ಲಘುವೇ ಮಾರ್ಗತಾಳದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠತಮವಾದ ಕಲಾಕಾಲ ಎಂಬ ಲೆಕ್ಕ. ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಶುದ್ಧ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಲಘುವಿನ ಪ್ರಮಾಣವು ಐದು ನಿಮಿಷಗಳಷ್ಟು ಅಥವಾ ಐದು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಯವು ಬೇಕಾಗುವುದೋ ಅಷ್ಟು ಎಂಬ ನಿಯಮ.[೩] (ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಒಂದು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರೋಚ್ಚಾರಕಾಲವು ಲಘುವಿನ ನಿಯತಪ್ರಮಾಣ.) ಈ ಲಘು ಪ್ರಮಾಣದಿಂದಲೇ ಗುರು ಪ್ಲುತಗಳ ಕಲ್ಪನೆ. ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ಶುದ್ಧತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುವಿಗೂ ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆ ಇದೆ.

---

೧. ಆಧಿಕ್ಯಮಿಹ ದೃಶ್ಯತೇ ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಿಜಪ್ರಮಾಣದ ಲಘು ಗುರುಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವೂ ಕೆಲವು ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವಾಚಿತ್ಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮ್ಯವಾಗಿದೆ.

೨. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅ. ೩೧ ಶ್ಲೋ. ೩೯, ೪೦ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

೩. ಯಾ ಲೌಕಿಕೀ ಕಲಾ ಕಾಷ್ಠಾ ನಿಮೇಷಶ್ಚಸ್ಮೃತಾಬುಧೈಃ ನ ಸಾ ತಾಲಕಲಾಜ್ಞೇಯಾ ಹ್ಯನ್ಯೈ ಷಾ ತಾಲಗಾ ಕಲಾ॥ ಭ ನಾ. ತಾಲಾಧ್ಯಾಯ ಶ್ಲೋ. ೨.

ಈ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಏಕಕಲ, ದ್ವಿಕಲ, ಚತುಷ್ಕಲ ಎಂದು ಈ ತಾಳವು ಮೂರು ವಿಧ. ಎರಡು ಗುರು, ಒಂದು ಲಘು, ಒಂದು ಪ್ಲುತ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಸೇರಿದರೆ ಅದು ಏಕಕಲ ಚಚ್ಚತ್ಪುಟ. (SSIS) ಇದರ ಎರಡರಷ್ಟು ಕಲಾ ಪ್ರಮಾಣವಿರುವುದು ದ್ವಿಕಲ; ನಾಲ್ಕರಷ್ಟಾದರೆ ಚತುಷ್ಕಲ. ಚಾಚಪುಟವೆಂಬ ತ್ರಿಶ್ರತಾಳವು ಒಂದು ಗುರು, ಎರಡು ಲಘು, ಆ ಮೇಲೊಂದು ಗುರು (SIIS) ಇವುಗಳಿಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾಲವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಯಥೋತ್ತರವಾಗಿ ಆರು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ ಚತುರಸ್ರ ಮತ್ತು ತ್ರಿಶ್ರತಾಳಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸೇರಿರುವ ಮಿಶ್ರತಾಳಭೇದಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಈ ತಾಳಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರ, ವಾರ್ತಿಕ, ದಕ್ಷಿಣ ಎಂಬ ಮಾರ್ಗಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ೨-೪-೮ರಷ್ಟು ಕಾಲವೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಕಾಲಗಳು ಶತಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಾಗುವುದರಿಂದ ಅವಧಾನಾರ್ಥವಾಗಿ ಆ ತಾಳಗಳನ್ನು ಪಾದಭಾಗಗಳಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಪಾದಗಳಿಗೂ ಕೈಗಳನ್ನು, ಕೆಳಗೆ, ಮೇಲೆ, ಎಡಕ್ಕೆ, ಬಲಕ್ಕೆ, ಮುಚ್ಚಿ, ಬಿಚ್ಚಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೇಶ ಆವಾಪ ವಿಕ್ಷೇಪಾದಿ ಹಸ್ತಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೂ ಅಂಗುಲಿವಿಕಲ್ಪನ ಕ್ರಮದಿಂದಲೂ, ಶಂಪಾ, (ಶಮ್ಯಾ) ತಾಳ, ಸನ್ನಿಪಾತಾದಿ ಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೂ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಿಂದ ತಾಳನಿರೂಪಣವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಾರ್ಗಪದ್ಧತಿಯ ಚಾತ್ಯಾದಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ ಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘಕಾಲದ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಿಲ್ಲದೆ ವೇದಮಂತ್ರಗಳಂತೆ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ಕ್ರಮ. ಶುದ್ಧ, ಮಾರ್ಗ, ಗಾಂಧರ್ವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೇ ಆಗಿದೆ.[೧]

ದೇಶೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳು ಇಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘವೂ, ಜಟಿಲವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ.[೨] ಅಂತೆಯೇ ತಾಳನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿರುವಂತಹ ಹಸ್ತಾಂಗುಲಿವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಕಂಚಿನ ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ತಾಳ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕ್ರಮ. ಲಘು ಗುರು ದ್ರುತಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ಬೀಳುವ ಆ ಘಾತಗಳ ನಾದದಿಂದ ರಂಜನೆಯಾಗಲು ಕಾಲಾಂತರಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಉಚಿತವೋ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮಿತವಾದ ಲಘ್ವಾದಿ ಖಂಡಗಳಿಂದ ದೇಶೀತಾಳಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣವೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ದೇಶೀತಾಲಸ್ತು ಲಘ್ವಾದಿ ಮಿತಯಾ ಕ್ರಿಯಯಾ ಮತಃ
ಯಥಾಶೋಭಂ ಕಾಂಸ್ಯತಾಲ ಧ್ವನನಾದಿಕಯಾ ಮತಃ (ಯುತಃ) // ೨೩೬ //

---

೧. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತಾಳಾಧ್ಯಾಯ; ಸಂ. ರ. ತಾಳಾಧ್ಯಾಯ-ಮಾರ್ಗತಾಳ ಪ್ರಕರಣ.

೨. 'ದೌಲೌದ್ವಿತೀಯಕಃ; ಲೋದ್ರುತೋಪ್ರತಿತಾಲಃ; ಯತಿಲಗ್ನೋದ್ರುತೋಲಘು; ವಿರಾಮಾಂತೌ ಲಘೂನಿಸ್ಸಾರುಕಃ; ಲೋದ್ರುತೋಪ್ರತಿತಾಲಃ; ಲಘ್ವಾದಿತಾಲಃ ಲೋಕೇ ಸೌರಾಸ ಇತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ; (ಸಂ. ರ.) ದ್ರುತೇನತ್ವೇಕತಾಲಿಕಾ; ಝಂಪಾ ತಾಲಃ ವಿರಾಮಾಂತದ್ರುತೌಲಶ್ಚ; ಇತ್ಯಾದಿ (ಸಂ. ರ.)

ಮಾರ್ಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮುವಿದು ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಸೂಚನೆಗಾಗಿ ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ದೇಶೀ ತಾಲಸ್ತು' ಎಂಬ 'ತು'ಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಗತಾಲಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಲಘ್ವಾದಿಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಇದೊಂದು ಶ್ಲೋಕವೂ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ-

ಪಂಚಲಘ್ವಕ್ಷರೋಚ್ಚಾರಮಿತಾ ಮಾತ್ರೇಹ ಕಥ್ಯತೇ ।
ಅನಯಾ ಮಾತ್ರಯಾತ್ರಸ್ಯಾಲ್ಲಘುಗುರ್ವಾದಿ ಕಲ್ಪನಾ ॥

ಐದು ಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳನ್ನು (ಇದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಘು. ಒಂದು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರ ಎಂದರ್ಥ) ಉಚ್ಚರಿಸುವಷ್ಟು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ ಎಂಬ ನಿಯಮುವಿರುವುದು ಮಾರ್ಗತಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಈ ಲಘು ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಗುರು ಪ್ಲುತಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದೆಂಬ ವಿಧಿಯೂ ಮಾರ್ಗತಾಳಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಹ, ಅತ್ರ ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವು ದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಗ ತಾಳದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ದೇಶೀತಾಳದಲ್ಲಿ ಲಘುವಿಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಎಂದು ನಿಯತವಾದ ಒಂದು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟ ಬಂದಷ್ಟು ಅಕ್ಷರಕಾಲವನ್ನು ಲಘು ಎಂದೆಣಿಸುವ ಕ್ರಮುವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಅದೂ ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮುವೂ ಇಲ್ಲ. ಲಘುವಿನ ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಗುರುವಿನ ಗಣನೆ ಮಾಡುವುದೆಂಬ ನಿಯಮುವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಶೀತಾಳದಲ್ಲಿ ದ್ರುತವೂ ಇದೆ. ಇದೂ ಹಾಗೆಯೆ; ಲಘುವಿನ ಅರ್ಧದಷ್ಟೆ ಇರುವುದು ಎಂಬ ನಿಯಮುವಿಲ್ಲ.[೧] ಲಘುವಿನಿಂದ ಚಿಕ್ಕದು ದ್ರುತ, ದೊಡ್ಡದು ಗುರು ಎಂಬಷ್ಟೇ ಗಾತ್ರಪ್ರಮಾಣವಿರುವುದು.[೨] ಹೀಗೆ ಗುರುಲಘ್ವಾದಿಗಳು ನಾನಾ ವಿಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಣಿತವೆಂಬಷ್ಟು ಭೇದಗಳಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ- 'ದ್ರುತಾದಿ ರಚನಾಭೇದಾತ್ತಾಲಭೇದೋಪ್ಯನೇಕಧಾ' ಎಂದು. ಇದರ

---

೧. ಈ ದ್ರುತಲಘುಗುರುಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲವನ್ನು 'ವಿರಾಮ' ಎಂದು ಸೇರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದೂ ಇದೆ: (ಸಂ. ರ. ತಾಳಾಧ್ಯಾಯ, ಶ್ಲೋ. ೨೬೧. ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ)

೨. ನಾನ್ಯದೇವನು ಖಂಡತಾಳಗಳನ್ನು ಭಂಗತಾಲಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಚಚ್ಚತ್ಪುಟಾದಿ ತಾಳಗಳ ಗುರುಲಘುಗಳು ಭಂಗವಾಗುವ ಕ್ರಮುವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

ಏತೇ ಯದಾ ವಿಭಜ್ಯಂತೇ ಗುರುದ್ರುತಲಘುಪ್ಲುತೈಃ ।
ತದಾ ಭಂಗೋ ಭವೇಜ್ಜಾತಿರುಪಭಂಗೋ ದ್ವಿಸಂಭವಃ ॥
ನ್ಯೂನಾಧಿಕಾದ್ಭವೇದ್ಯತ್ರ ಭಂಗಸ್ತುವಿಗತಕ್ರಮುಃ ।
ವಿಭಂಗಸ್ತು ಸಮಾಯೋಗಾ... ವಿಲಯೋಮತಃ ।
ಏತೇಷಾಮಂಶಮಾತ್ರಾಪಿ ಅಜ್ಞಾನಾತ್ಪರಿಕಲ್ಪನಾ ॥
ದ್ವೇಶ್ಯಾಂತಾಲತ್ವಮಾಯಾತಾಃ ಕಶ್ಚ್ಯಪಾದೇಶ್ಚಸಮ್ಮತಃ ।

ಭರತಭಾಷ್ಯ-ದೇಶೀಗೀತತಾಳಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ದೇಶೀತಾಲ ಲಕ್ಷಣ (Folio No 176-177)

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ದೇಶೀತಾಳಗಳ ಈ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ-

'ದ್ರುತಾದೀನಾಂ ಲಘುಗುರುಪ್ಲುತಾನಾಂ ರಚನಾ, ಸನ್ನಿವೇಶವಿಶೇಷಃ, ಪ್ರಮಾಣ ವಿಶೇಷಶ್ಚ, ತಸ್ಯಭೇದೋ ವಿಶೇಷಾಂತರಂ ತಸ್ಮಾದ್ಧೇತೋಃ ತಾಲಭೇದೋಽಪ್ಯನೇಕಧಾ ಭವತಿ ವಿಚಿತ್ರೋ ಭವತಿ । ತಾಲವೈಚಿತ್ರ್ಯಮಪಿ ದ್ರುತಾದೀನಾಂ ಸನ್ನಿವೇಶಭೇದಾತ್ ಪ್ರಮಾಣಭೇದಾಚ್ಚೇತಿ ಮಂತವ್ಯಂ' ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಲಘು ಗುರುಗಳ ಪ್ರಮಾಣಭೇದವನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಲಘು ಗುರುಗಳ ನಿಜಪ್ರಮಾಣವೂ ಸಾಪೇಕ್ಷ್ಯಸಂಬಂಧವೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ದೇಶೀತಾಳಗಳಿಗೆ ಖಂಡತಾಳ ಅಥವಾ ಛಾಯಾಲಗಳೆಂಬ (ಸಾಲಗ) ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಛಾಯೆ ಎಂದರೆ ನೆರಳು. ನೆರಳು ಹೇಗೆ ಚಿಕ್ಕದೂ ಆಗುವುದೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಲಗತಾಳದ ಲಘು ಗುರುಗಳೂ ಗಾತ್ರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಾಗುವಂಥವಾದುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಛಾಯೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯ ಛಾಯಾ ಮಾತ್ರವಾದ ಲಘು ಗುರುಗಳಿರುವ ತಾಳ-ಛಾಯಾಲಗ (ಸಾಲಗ) ಇದು ಮೂಲತಃ ದೇಶೀತಾಳಗಳಿಗೆ ಬಂದ ಹೆಸರು.[೧]

ಈಗ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ 'ಛಾಯಾಲಗತ್ವಮೇಲಾದೇಃ...' ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧಕ್ಕೆ, ಏಲಾದಿ ದೇಶೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಸಾಲಗತಾಳ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಅವನ್ನು ಸಾಲಗಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾದ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು.

ಆ ಶ್ಲೋಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಶುದ್ಧ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಸಮ್ಮತವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದಿರುವುದರ ನಿಜಾಭಿಪ್ರಾಯವೇನು? ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸಾದೃಶ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಏಲಾದಿಗಳ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಅದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿವೆ ಎಂದಾಗದು. ಇಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಎಂದಿರುವುದು ಯಾವುದನ್ನು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದರೆ- ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಮಗಾನವು ಮೂಲ ಎಂಬುದು ಸರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಸಾಮಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಅದರಿಂದ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಗಾನದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳೇ ಶುದ್ಧಸ್ವರಗಳೆಂಬುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಹಾಗೆಯೇ ವೈದಿಕ ಸಾಮಗೀತಗಳೂ ಶುದ್ಧಗೀತಗಳು. ಜಾತ್ಯಾದಿ ಗೀತಗಳು ಸಾಮಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಶುದ್ಧವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಏಲಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಾಮಗೀತಗಳ ಅನುಕರಣವಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳಿದುದಿರಬೇಕು. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದರ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಗುಣ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣವೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದು ನ್ಯಾಯವಾದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದರ ಗುಣವು ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ ಎಂಬುವೇ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥ. ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅವು ಅಭಿನ್ನವೆಂದೇ ಆಗುವುದಲ್ಲವೆ? ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಸರಿ.

---

೧. ಶುದ್ಧಸಾಲಗಸಂಕೀರ್ಣಾಸ್ತಾಲಭೇದಾಃ ಕ್ರಮಾನ್ಮತಾಃ; ಸಂ. ದರ್ಪಣ.

ಹೀಗೆ ಏಲಾದಿ ದೇಶೀ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಶುದ್ಧ ಗೀತಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆಂದೂ ಅವುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಸಾಮಗೀತಗಳ ಅವಯವ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ ಎಂದೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಅದು ಹೀಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು-ವೈದಿಕ ಸಾಮಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವ, ಉದ್ಗೀಥ, ಪ್ರತೀಹಾರ, ಉಪದ್ರವ, ನಿಧನ ಎಂಬ ಐದು ಅವಯವಗಳಿರುವುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಏಲಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಐದು ಪಾದಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದು ಆ ಪಾದಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಅನುದ್ಗ್ರಾಹ, ಸಂಬೋಧ ಧ್ರುವಕ, ಆಭೋಗ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದುವು. ನಾನ್ಯದೇವನ 'ಭರತ ಭಾಷ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ- (ಇದು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥ)-

ಉದ್ಗ್ರಾಹಶ್ಚಾಪ್ಯನುದ್ಗ್ರಾಹಃ ಸಂಬೋಧೋ ಧ್ರುವಕಂ ತಥಾ |
ಆಭೋಗಃ ಪಂಚಪಾದಾಃ ಸ್ಯುರೇಲಾಯಾಃ ಕಶ್ಯಪೋದಿತಾಃ ||
ಪ್ರಸ್ತಾವಶ್ಚ ಉದ್ಗೀಥಂ ಚ ಪ್ರತಿಹಾರಉಪದ್ರವಃ
ಸಂಬೋಧನಂ (ನಿಬಂಧನಂ) ಚೇತಿ ಪಂಚ... ಸಾಮಗೀತಕೇ
ಪ್ರಸ್ತಾವಃ ಸಾಮಗೀತೇಷು ಏಲಾಸೂದ್ಗ್ರಾಹ ಉಚ್ಯತೇ
ಇತರಾಣಿ ಯಥಾಸಂಖ್ಯಂ ಅನುದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಸಂಜ್ಞಯಾ

ಏಲಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಗಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಗಾನಕ್ರಮದ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆಯೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಉದಾ :

ಋಗಕ್ಷರಂ ಯಥಾಸಾಮ್ನಿ ತಕಾರೇಣ ವಿಭಜ್ಯತೇ |
ತಥೈವ ತೇನಯಾಗೀತಂ ವಿಭಜ್ಯ ಪ್ರತಿಗೀಯತೇ

ಇದು ದೇಶೀಯ (ಶುದ್ಧಸೂಡ) ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವೂ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದ ಏಲಾಪ್ರಬಂಧದ ಲಕ್ಷಣ. ಸಾಮದಲ್ಲಿ ಋಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಗೇಯಾನುಕೂಲದ ವಿಭಾಗಕ್ಕಾಗಿ ತಕಾರವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಏಲಾಗಾನದಲ್ಲಿ ತೇನ ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾದಿ ಶುದ್ಧಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಪಾದಾರಂಭಾದಿ ಉಪಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಂಠವನ್ನು ಗ್ರಹಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪೋಹನ[೧] ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿ ಏಲಾದಿ ಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ 'ರಂಗ' ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಕ್ರಮವಿತ್ತು ಎಂದು ಸಹ ಭರತಭಾಷ್ಯದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.[೨] ಹೀಗೆಲ್ಲ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಗೀತದ ಅವಯವ ಸಾದೃಶ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಶುದ್ಧಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಹೆಸರು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವುದು ಅಸಮ್ಮತವಲ್ಲ ಎಂದೇ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಆ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದುದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂದೇಹ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೂಲತಃ ದೇಶೀತಾಳಗಳಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದ ಸಾಲಗ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ದೇಶೀಯ ತಾಳ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು

---

೧. ಉಪೋಹ್ಯತೇ ಸ್ವರೋಯಸ್ಮಾದ್ಯೇನಗೀತಂಪ್ರವರ್ತತೇ
ತಸ್ಮಾದುಪೋಹನಂಜ್ಞೇಯಂ ಸ್ಥಾಯಿಸ್ವರಸಮಾಶ್ರಯಂ (ಭ. ನಾ.)

೨. ರಂಗಪ್ರಬೋಧಕಂ ಬೀಜಂ ಜೀವವತ್ ಕ್ವಾಪಿ ವಿನ್ಯಸೇತ್ | ಗೀತಂ ರಂಗವಿನಿರ್ಮುಕ್ತಂ ನಶ್ರೋತೃಸುಖದಂಭವೇತ್ (ಏಲಾದಿ ದೇಶಿಕಾಗೀತಗಾನಕ್ರಮ. ಭರತಭಾಷ್ಯ)

"ಛಾಯಾಲಗಃ" ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಛಾಯಾಮಾತ್ರವಾದ ಲಘು ಗುರುಗಳುಳ್ಳುದು ಛಾಯಾಲಗ. (ಬಹುವ್ರೀಹ್ಯರ್ಥ) ಹಾಗಾಗಿ ದೇಶೀತಾಳನಿಬದ್ಧವಾದ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಾಲಗ ಎಂದೇ ಹೆಸರಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ದೇಶೀಯಗೀತ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಪಾಡುವಸಾಳಗಂ' ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುತ್ತಾರೆ[1] ಹೀಗೆ ಸಾಲಗ ಎಂಬ ಹೆಸರು ತಾಳದಿಂದ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಸೂಡ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಬಂಧದಿಂದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದೆವು. ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಲಗದ ಮೂಲಾರ್ಥವು ಮರೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದಲೇ ಆತನು ಛಾಯೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧದ ಛಾಯೆ ಎಂದೂ ಲಗಕ್ಕೆ 'ಲಗತಿ ಇತಿಲಗಃ' ಎಂದೂ ಹೇಗಾದರೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಎಳೆದು ತಂದು ಹೊಂದಿಸಲು ಒದ್ದಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಈ 'ಸಾಲಗ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗೆ ಶುದ್ಧದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಎಂದಿಷ್ಟೆ ಅರ್ಥವು ಬಳಕೆಯಾಗಿ ದೇಶೀಯವಾದ ನೃತ್ತ, ರಾಗ, ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಉದಾ : ಶುದ್ಧರಾಗ x ಸಾಲಗರಾಗ; ಶುದ್ಧನಾಟ್ಯ x ಸಾಲಗನಾಟ್ಯ; ಶುದ್ಧಮದ್ದಳ x ಸಾಲಗಮದ್ದಳ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು : ಸೂಡ ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಪದ. ಸೂಡು ಎಂಬ ಬಂಧನಾರ್ಥದಲ್ಲಿರುವ ಧಾತುವು ಕರ್ಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಮಪದವಾಗುವಾಗ ಸೂಡ ಎಂದು ಅಕಾರಾಂತವಾಗಿದೆ. ಯೋಗತಃ ಇದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾಗುವುದರಿಂದ ಪ್ರಬಂಧಪದಕ್ಕೆ (ಕಟ್ಟಿದ ಹಾಡು) ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಸೂಡು, ಸೂಳು, ಸೂಲು, ಸೂಳ, ಸೂಲ, ಚೂಡ ಎಂಬವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿರುವ ಇದರ ರೂಪಾಂತರಗಳು, 'ಸೂಳಾದಿ' ಎಂಬುದು ಸಾಲಗ ಸೂಳ ಪ್ರಬಂಧ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದ ಹೆಸರು. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಧ್ರುವ' ಎಂದು ಹೆಸರಿದ್ದುದು 'ಛಾಯಾಲಗ' ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪವಾದ ಸಾಲಗಃ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಛಾಯಾಮಾತ್ರವಾದ ಲಘು ಗುರುಗಳುಳ್ಳ ದೇಶೀಯ ತಾಳ ಎಂದು ಮೂಲಾರ್ಥ. ತಾಳದ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ದೇಶೀಯ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ತಾಳಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಲಗ ತಾಳಗಳೇ, ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳೇ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇತಿ-ಶಿವಂ

---

೧. 'ಪಾಡುವ ಸಾಳಗಂಲಳಿಯೊಳಾಡುವನಚ್ಚಣಿ...' (ಅನಂತನಾಥಪುರಾಣ- ಜನ್ನ ಕವಿ ಆ. ೧೪, - ಪದ್ಯ ೭೮)-ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ. ಸ್ಥಲ ೭, ಪದ್ಯ ೬.

ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಮೀಕ್ಷಿತ ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿವರ :

೧. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ : ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಹಿತ, ಆನಂದಾಶ್ರಮದ ಪ್ರತಿ, ಪುಣೆ.
೨. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಮೇತ, ಬರೋಡ ಗಾಯಕವಾಡ ಪ್ರತಿ, ೪ನೇ ಭಾಗ.
೩. ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹ-ಘನಶ್ಯಾಮದಾಸ ಕೃತ-ರಾಮಕೃಷ್ಣ ವೇದಾಂತಮಠ, ಕಲ್ಕತ್ತ.
೪. ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ-ತುಲಜಾಜೀಮಹಾರಾಜಕೃತ Music Academy Series, Madras.
೫. ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ-ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ದೀಕ್ಷಿತ ವಿರಚಿತ Music Academy Series, Madras.
೬. ಸಂಗೀತೋಪನಿಷತ್ ಸಾರೋದ್ಧಾರ-ಸುಧಾಕಲಶವಿರಚಿತ ಗಾಯಕವಾಡ ಪ್ರತಿ-ಬರೋಡ.
೭. ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ-ಚತುರ ದಾಮೋದರ ವಿರಚಿತ, ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀ ಮಹಲ್ ಪ್ರಕಾಶನ.
೮. ಸಂಗೀತ ದಾಮೋದರ-ಶುಭಂಕರಕೃತ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾಲೇಜು, ಕಲ್ಕತ್ತ.
೯. ಭಾವಪ್ರಕಾಶ-ಶಾರದಾತನಯವಿರಚಿತ- Oriental Institute of Baroda
೧೦. ಭರತಭಾಷ್ಯ- (M-SS)-ನಾನ್ಯದೇವಕೃತ- No. 111 of 1869-70 in the govt. MSS Library at the B. O. R. Institute, Poona.
೧೧. ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿ- ಪಟ್ಟವರ್ಧನ ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅಂಕಾಜಿಶಾಸ್ತ್ರಿ- ಬೆಂಗಳೂರು ೧೮೮೭.
೧೨. ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ- ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕವಿ- ಶರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು
೧೩. ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ- ಕೇಶಿರಾಜ- ಕಿಟ್ಟೆಲ್ ಸಾಹೇಬರ ಸಂಪಾದನೆ ಪ್ರತಿ.
೧೪. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ- ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ಪ್ರಕಾಶನ- ಮೈಸೂರು.
೧೫. ಪಂಪಭಾರತ- ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ಪ್ರಕಾಶನ- ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೩೧.
೧೬. History of Kannada literature by R. Narasimhachar, M.A., M.R.A.S., Mysore University Publications.

(ಕಲಾತಪಸ್ವಿ : ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ : ೧೯೬೮.
ಇದೇ ಲೇಖನವು ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ ''ಸವಿನೆನಪು''ದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.)

‘ಬೆದಂಡೆ - ಚತ್ತಾಣ’

ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ-ಚಂಪೂಕಾವ್ಯ, ಪಾಡುಗಬ್ಬ-ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ, ವರ್ಣಕ-ವಸ್ತುಕ, ಎಂಬಂತೆ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪುರಾತನ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಚಂಪೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅಂದಿನ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದು ಯಥಾರ್ಥ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ, ಪರಮ ಶ್ರೀವಿಜಯಕವೀಶ್ವರ ಪಂಡಿತ ಚಂದ್ರಲೋಕಪಾಲಾದಿಗಳಾ ನಿರತಿಶಯವಸ್ತುವಿಸ್ತರವಿಚರನೆಗಳು ಮಾರ್ಗಪದ್ಧತಿಯ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆಯೆಂದೂ, ಸಾಮಯಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ‘ಬೆದಂಡೆ’ ಮತ್ತು ‘ಚತ್ತಾಣ’ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಅಧುನಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದೂ ಆ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೇ ಪರಿಗಣಿಸಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಬೆದಂಡೆ, ಚತ್ತಾಣಗಳಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಛಂದೋವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನೂ ಬೆದಂಡೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ, ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೇನಿದ್ದಿರಬಹುದು, ಈ ಹೆಸರುಗಳ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಔಚಿತ್ಯಗಳೇನಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಯಥಾಮತಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ವಿಷಯವಾಗಿವೆ.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಆ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕ
ನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯುಮೆಂದೀ
ಗಡಿನ ನೆಗಳ್ತೆಯ ಕಬ್ಬದೊ
ಳೊಡಂಬಡಂ ಮಾಡಿದರ್ ಪುರಾತನಕವಿಗಳ್ // ೩೩ //

ಕಂದಮುಮಮಳಿನ ವೃತ್ತಮು
ಮೊಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂಡು ಜಾತಿಜಾಣೆಸೆಯೆ ಬೆಡಂ
ಗೊಂದಿಮೊರೊಳಮರೆ ಪೇಳಲ್
ಸುಂದರರೂಪಿಂ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ // ೩೪ //

ಕಂದಂಗಳ್ ಪಲವಾಗಿರೆ
ಸುಂದರವೃತ್ತಂಗಳಕ್ಕರಂ ಚೌಪದಿ ಮ
ತ್ತಂ ದಲ್ ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿಗ
ಳಂದಂಬೆತ್ತೆಸೆಯೆ ಪೇಳ್ವೊಡದು ಚತ್ತಾಣಂ // ೩೫ //

ಮೊದಲನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ‘ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕನ್ನಡದೊಳ್’ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥವೇನೆಂಬುದು ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇದರ ಹಿಂದಿನ

ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶ್ರೀ ವಿಜಯಾದಿಗಳ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಪುರಾತನ ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾವ್ಯಗಳ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಒಳಕೊಳ್ಳದ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯಗಳು ಹೀಗೆ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿವೆ, ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುವುದು. ಆ ಪ್ರಕಾರ, ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಲಕ್ಷಣದ ರಚನೆಗಳೆನ್ನಬಹುದಾದ ಚತ್ತಾಣ ಮತ್ತು ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬವು ಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಅಂಗೀಕರಿ ಸಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲನೆಯ ಪದ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗುವುದು. ಎರಡನೇ ಪದ್ಯದಿಂದ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು ಎಡೆ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಕಂದ ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ 'ಜಾತಿ'ಗಳ ರಚನೆ ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗು ವುದು. 'ಜಾತಿ' ಎಂಬ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಿರುತ್ತಾ ಇಂಥ ಒಂದು ಜಾತಿ ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ನಿರ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಏಕವಚನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಜಾತ್ಯೇಕ ವಚನ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ಆದುದರಿಂದ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು ಬಹ್ವಂಶ ಜಾತಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದರಂತೆ, ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಕಂದಗಳೂ ವೃತ್ತಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಜಾತಿಗಳಾದರೆ ಯಾವುವು? ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧವಾದ ಆರ್ಯೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಕೃತ ಜಾತಿಗಳೋ ಅಥವಾ ಅಕ್ಕರ ತ್ರಿಪದಿ ಮೊದಲಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ವಿಷಯ ಜಾತಿಗಳೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕಾಣುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕಂದವನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಜಾತಿಗಳೆಂದರೆ ಅಕ್ಕರ ಮೊದಲಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಜಾತಿಗಳೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬೇಕು. ಮುಂದಿನ ಚತ್ತಾಣಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಆರು ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂದವೃತ್ತಗಳನ್ನುಳಿದ ಇತರ ನಾಲ್ಕೂ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕ ಜಾತಿಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ :

ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತರಿಸಲೆ
ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಮೆಂದು ಬುಧರ್ ಕೊಂ
ಡಾಡುವರವರಿಂ ದಲ್ ಮೆಲ್
ವಾಡುಂ ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ ॥

ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಡುವ ಕೃತಿಯು ಪಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಮೆಲ್ವಾಡು ಎಂಬ ರಚನೆಯೂ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬೆದಂಡೆ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಕಾವ್ಯವೂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಈತನು ಕಾವ್ಯ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ. ಇವೆರಡೂ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯ ವಿಭಾಗವು ಒಂದು ವಿಧ, ಪ್ರಾಯಶಃ ದೇಶೀಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ, ಪಾಡುಗಬ್ಬ

ಮತ್ತು ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಬೇರೆ, ಪಾಡುಗಬ್ಬವು ಬೇರೆ ಎಂದು ಆತನ ವಿವಕ್ಷೆ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಎಂದರೆ ಪದ್ಯ, ಹಾಡು, ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗುವುದು. ಪಾಡುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳೆಂದರೆ ಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗೇಯ ವಸ್ತುಗಳೆಂದೂ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳೆಂದರೆ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾಠಯೋಗ್ಯವಾದ ಛಂದೋರಚನೆಗಳೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ಬಾಜನೆ ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತ 'ವಾಚನ' ಶಬ್ದದ ತದ್ಭವರೂಪ. ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಎಂದರೆ ಓದುವ ಕಾವ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೇಯ, ಪಾಠ್ಯ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವಿದ್ದಿರುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಗೇಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರತಕ್ಕ, ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾದ ಛಂದೋವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ 'ಜಾತಿ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಇದೆ.[1] ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಧ್ರುವಾಪದಗಳನ್ನೂ ಜಾತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬದ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿವೆ :-

ಪಲತೆರದ ಪದ್ಯದಿಂದಂ
ಲಲಿತವಚೋರಚನನಿಚಯ ಪದ್ಧತಿಕೆಗಳಿಂ |
ಸಲೆ ನಿಲೆ ಸಮೆದುದು ಸರಸಾ
ಖಿಲವರ್ಣನಮಾದೊಡದುವೆ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಂ || ೯೫೫ ||

ನಗರಾರ್ಣವ ಸರಿದಟವೀ
ನಗ ಚಂದ್ರಾರ್ಕೋದಯರ್ತು ಸಲಿಲ ಕ್ರೀಡಾ |
ದಿಗಳಾದಿಯಾಗೆ ಸರಸೋ
ಕ್ತಿಗಳಿಂ ವರ್ಣಿಸುಗೆ ವರ್ಣಕಂಗಳನದರೊಳ್ || || ೯೫೬ ||

ಹಲವು ತರದ ಪದ್ಯಗಳಿಂದಲೂ, ವಚನಗಳಿಂದಲೂ ಎಂದರೆ ಅನಿಬದ್ಧವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೂ, ಪದ್ಧತಿಕೆಗಳಿಂದ ಎಂದರೆ ರಗಳೆ (ರಘಟಾ ಬಂಧ)ಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಇದು ಚಂಪೂಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಸರಿ. (ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸಂಜ್ಞೋ ರಘಟಾ ಮಾತ್ರಾಕ್ಷರ ಸಮೋದಿತಾಃ | ಪಾದದ್ವಂದ್ವ ಸಮಾಕೀರ್ಣಾ ಸುಶ್ರಾವ್ಯಾಸ್ಯೈವ ಪದ್ಧತಿಃ || ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಛಂದೋನುಶಾಸನ.)

---

೧. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅ. ೩೨- ಯಾನಿ ಚೈವಂ ನಿಬದ್ಧಾನಿ ಛಂದೋವೃತ್ತ ವಿಧಾನತಃ |
ಧ್ರುವಾರೂಪಾಣಿ ಪೂರ್ವಾಣಿ ತಾನಿ ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ತತ್ವತಃ || ೩೪ ||
ಅತ್ಯುಕ್ತಂ ಚ ಪ್ರತಿಷ್ಠಂ ಚ ಮಧ್ಯಂ ಗಾಯತ್ರಮೇವ ಚ |
ಏತಾಃ ಸ್ಥಿತಾಪಕೃಷ್ಟಾಸು ತ್ರ್ಯಸ್ರಾ ಜ್ಞೇಯಾಸ್ತು ಜಾತಯಃ || ೩೫ ||
ಪ್ರಾವೇಶಿಕಾನಾಂ ಜಾತೀನಾಮುದ್ಧತಾನಾಂ ನಿಬೋಧತ || ೩೮ ||
ಇತ್ಯಾದಿ.

ಜಾತೀನಾಂ ತ್ವಥ ಸರ್ವಾಸಾಂ ಛಂದೋವೃತ್ತ ನಿದರ್ಶನಂ |
ಸ್ಥಾನ ಪ್ರಮಾಣೆ ಸಂಜ್ಞಾಭಿರ್ಗದತೋ ಮೇ ನಿಬೋಧತ ||
ಶ್ಲೋಕ ೪೬ ವ್ಯಾ- ಜಾತೀನಾಮಿತಿ ಧ್ರುವಾಣಾಂ |

ಪಾಡುಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಮೆಲ್ವಾಡು, ಪಾಡು ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೆಲ್ವಾಡೆಂಬುದು ಆ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕೆಲವೇ ಹಾಡುಗಳುಳ್ಳ ಸಣ್ಣ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಕ್ಷುದ್ರ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ 'ಪಾಡು' ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುಗಳಿರುವ ದೊಡ್ಡ ರಚನೆ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಸೂ. ೨೪೧ *ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದವುಂ ಪೆರ*
ತೊಂದರಿಕೆಯ ವೃತ್ತ ಜಾತಿಯುಂ ಪದಮುವು ತ।
ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡುವರಂ
ಸಂದುದು ಮೆಲ್ವಾಡೆನಿಕ್ಕುಮದು ಕನ್ನಡದೊಳ್ ॥ ॥ ೬೫೨ ॥

ಕಂದಪದ್ಯ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಧದ ವೃತ್ತ ಮತ್ತು ಪದಗಳು- ಪದಂ ಎಂದು ಜಾತ್ಯೇಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಪದಗಳು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲದ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧ ವಾದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅದು ಮೆಲ್ವಾಡು ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ, ಎಂದು ಈ ಲಕ್ಷಣ ದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಎಂದಿರುವುದು ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಷ್ಟೆ?

ಈ ಪದಗಳು ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಳು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಆ ಪ್ರಬಂಧವು, ಮೆಲ್ವಾಡಲ್ಲ, ಅದು 'ಪಾಡು' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಸೂ. ೨೪೨ *ಪದಿನೈದುಮಿರ್ಪತ್ತೈದುಂ*
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೆಯ್ಯೊಳ್ ।
ಪುದಿದೊದವಿ ನೆಗಳ್ವೊಡಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡಕ್ಕುಂ ॥ ॥ ೬೫೩ ॥

ಹದಿನೈದೋ ಇಪ್ಪತ್ತೈದೋ ಅಥವಾ ವಿಷಯಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟಾದರೋ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದಗಳಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಪಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರೆಂದು ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಕಾಣುವುದು. ಕೆಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಹದಿನೈದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದರ ವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಪದಗಳಿರುವ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪದಗಳಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಸರೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪದಗಳಿರಲೇಬಾರದೆಂದರೆ ಅದೂ ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಹೀಗೂ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ- ಎಂದರೆ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ 'ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತ ಱಿಸಲೆ ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬಮೆಂಬರ್' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಅಲ್ಲಿ ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಎಂದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೆ ಮೀರದ ಪದಗಳಿರುವ ಈ ಪಾಡು' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಹಲವು ಒಂದಾಗಿ ಸೇರುವುದರಿಂದ ಪಾಡುಗಬ್ಬ ಎಂದಾಗುವುದು ಎಂದೆಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, 'ಪಾಡು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ 'ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಕಂದವೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಎಂಬ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಆದುದರಿಂದ ಇದೂ ಪಾಡುಗಬ್ಬವೇಕಲ್ಲ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಾನ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಬ್ಬ (ಕಾವ್ಯ)ವೆಂಬುದು ಕವಿತಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಚಕವಾದ ಪದ ಯಾವುದೇ ಕವಿರಚನೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ವ್ಯಪದೇಶವು

ಅದರ ಗಾತ್ರ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮೆಲ್ಪಾಡೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದಾಗುವುದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಆ ಸೂತ್ರದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ಕಾಣುವುದಷ್ಟೆ? ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ 'ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ' ಎಂದಿರು ವುದಕ್ಕೆ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದಗಳಿಂದ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವೇ ಸಾಧೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಇರಲಿ.

ನಾಗವರ್ಮನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ, ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಬರುವ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಂದವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದುವೆಲ್ಲವೂ ಪದಗಳು, ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಳು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಪೂರ್ವದ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳೂ ಬೆದಂಡೆಯೆಂಬುದು ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆ, ಎಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಆಂಡಯ್ಯನ 'ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ'ದಲ್ಲಿ 'ಆ ಮಂಜುವೆಟ್ಟಿನ ಗೊರವಂ... ಬೆದಂಡೆಯೊಳಾದೊಡಂ ಪಾಡೆಂಬುದಂ, ಕೇರಿಯೊಳಾದೊಡಂ ನೆರೆ ಎಂಬುದಂ ಸೈರಿಸಂ' (೧೪೪) ಎಂದಿದೆ.

ಆದುದರಿಂದ 'ಕಂದಮುಮಮಳಿನ ವೃತ್ತಮುವೊಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂಡು ಜಾತಿ ಜಾಣೆಸೆಯೆ...' ಎಂಬ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಬೆದಂಡೆಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ ಆ 'ಜಾತಿ' ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಳೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಹಾಡು, ಪದ, ಜಾತಿ, ಈ ಮೂರು ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥ ಒಂದೇ. ಫಲಿತಾಂಶವೆಂದರೆ, ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು ವಸ್ತುತಃ ಸಂಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಗೇಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. ಈ ಜಾತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಏಲೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಜಾತಿ ಗಳಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆವು. ಇವೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯ ಬಹುದು. ಇವಕ್ಕೆ 'ಪದ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರು ವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಲೆಯನ್ನು (ಏಲಾಪದ) ಸರ್ವೋತ್ತಮವಾದ ಗೇಯವಸ್ತು ವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಈ ಮೊದಲಿನ ನನ್ನ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸವಿಸ್ತರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. (ಮಾನವಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂ. ೩- ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲ). ಸಂಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾದುದರಿಂದಲೇ ಈ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು ಗಳು 'ಜಾತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯ ವಸ್ತುಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಛಂದೋರಚನೆಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ 'ಜಾತಿ' ಎಂದೂ 'ಪದ' ಎಂದೂ, 'ಅಕ್ಷರ' ಎಂದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ದಲ್ಲಿಯೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಇವು ಮೂರೂ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಾಗಿವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜಾತಿಗೆ 'ಅಕ್ಕರ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅದು ಗೇಯವಸ್ತುವಾದ್ದರಿಂದ, ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಈ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಗುರು ಲಘುನಿಯಮಕ್ಕಾಗಲಿ, ತಾಳದ ಮಾತ್ರಾನಿಯಮಕ್ಕಾಗಲಿ, ಅಕ್ಷರ ನಿಯಮಕ್ಕಾಗಲಿ ಒಳಪಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಗಣ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದಾದರೂ, ಇವುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವತಃ ಗೇಯಾನುಗುಣ ವಾದ ಶೈಥಿಲ್ಯವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆ ಗೇಯಾಂಶ ವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲದೆ ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಣಗಳ (ಅಂಶಗಣಗಳ) ವರ್ಗೀಕರಣದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೂ, ಛಂದೋಲಯದ ಕಾಲಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನೂ, ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಗಣಗಳ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರ

ವಾಗಿಯೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಶೇಷವಾಗಿರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತವನ್ನು ಪೂರೈಸೋಣ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವು ಸೂಚಿಸತಕ್ಕದ್ದಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹಾಡತಕ್ಕ 'ಪದ'ಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ವಾಗ್ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ವರ್ಣಕ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯೂ, ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೆ ಎಂದರೆ ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ವರ್ಣ ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದೇ ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ವಸ್ತುಕ- ವರ್ಣಕ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ವರ್ಣಕ' ಅಥವಾ 'ವರ್ಣಕವಿತೆ' ಎಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಕವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಿರುವಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದು.[೧] ತಾತ್ಪರ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಕವೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೂ ವಸ್ತುಕವೆಂದರೆ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವೆಂದೂ ಮೂಲಾರ್ಥವಿದ್ದಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು.

ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷಣ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಜಾತಿಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ನಿಜವಾದ ವರ್ಣಕವೆಂದರೆ ಅದೇ ಸರಿ. ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬುದು ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ರೂಢಿಯ ಹೆಸರೆಂದು ನಾಗವರ್ಮನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನಷ್ಟೆ? ಈ ರೂಢಿಗಾದರೂ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವೇನಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಕೇಶಿರಾಜನು ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುದು 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತಪದದ ತದ್ಭವ ರೂಪವೆಂದೂ ಅದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಆ ಹೆಸರಿನ ಕಾವ್ಯಭೇದವಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾದರೆ ಈ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುದಿರಬೇಕೆಂದು ತೋರುವುದು. ಹಿಂದಿನ ದೇಶೀಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದೊಂದು ಗೇಯಭಾಗಕ್ಕೂ 'ದಂಡೀ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಠಾಯೆ, ಆಲಾಪ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ ಇವು ನಾಲ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ದಂಡಿಗಳು. ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಮದಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗಾನಕ್ಕೆ 'ಚತುರ್ದಂಡೀ' ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ಚದುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೂ ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನೆಂಬ ಸಂಗೀತ ಪರಿಣತನು ಈ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ದಂಡೀಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬಹಳ ಪುರಾತನ ಪರಂಪರೆಯದೆಂದು ತಂಜಾವೂರಿನ ತುಳಜೀ ಮಹಾರಾಜನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವೆಂಬುದು ವಿಶೇಷವಾದ ಒಂದು ದಂಡಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ದಂಡೀ ವಿಷಯಕವಾದ ವಸ್ತುವೇ ಎಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧವೇ ವಿದಂಡಿಕ. 'ವಿ' ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗವು

---

೧. "ವಸ್ತುಕ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯುಂ ವರ್ಣಕ ಕವಿಗಳ ಗೀತಗೋಷ್ಠಿಯುಂ ಮನಂಗೊಳಿಸೆ" (*ಗುಣವರ್ಮ, ಪುಷ್ಪದಂತಪುರಾಣ, ಪು. ೧೨೫*)

ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಸೇರಿದ್ದೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು. ಈ ವಿದಂಡಿಕವೇ ತದ್ಧಿತ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣವಾಗಿ 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಎಂದು ನಪುಂಸಕ ಲಿಂಗದ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ 'ವೈದಂಡಿಕಂ' ಪದದ ತದ್ಭವ ರೂಪವಾದ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು, ಸಂಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕು ದಾಗಿದ್ದ 'ಹಾಡುಗಬ್ಬ' ಅಥವಾ 'ವರ್ಣಕ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದಿರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಚತ್ತಾಣವೆಂದರೆ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಕಾರ ಕನ್ನಡದ ಭಾಷಾಜಾತಿಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೇ ಸರಿ. ಬೆದಂಡೆಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ- ಇದರಲ್ಲಿ ಕಂದವೃತ್ತಗಳು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಮತ್ತು ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕರ, ಚೌಪದಿ, ಗೀತಿಕೆ ತ್ರಿಪದಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮ, ಎಂಬುದಿಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಂದವೃತ್ತಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹಿಂದಿನ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪ್ರಬಂಧಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಸೂಡಕ್ರಮ' 'ಆಲಿಕ್ರಮ' 'ಸಂಕೀರ್ಣ ಕ್ರಮ' (ಸೂಡಾಲಿಕ್ರಮ) ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳಿದ್ದುವು. ಸೂಡಕ್ರಮ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಥವಾ ನಿಯತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕ್ರಮ ಎಂದರ್ಥ. 'ಸೂಡ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಅರ್ಥ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯೂ ಅದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಸೂಡಕ್ರಮ' ಹಾಗೂ 'ಸೂಡಸ್ಥಪ್ರಬಂಧ'ಗಳು ಎಂದರೆ, ಮೊದಲು ದೊಡ್ಡದು ಆಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಚಿಕ್ಕದು ಎಂಬಂತೆ ನಿಯತಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಅದೇ ಕಟ್ಟು ಪ್ರಕಾರ ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆ ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕ ಏಲೆ ಮೊದಲಾದ ಎಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು 'ಸೂಡಸ್ಥ ಪ್ರಬಂಧ ಗಳು' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ 'ಶುದ್ಧಸೂಡ' 'ಸಾಲಗಸೂಡ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧದ ಸೂಡ ಕ್ರಮಗಳು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು.[೧] ಈ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣಕ್ಕೆ ನಾನು ಈ ಮೊದಲು ಬರೆದಿರುವ 'ಸೂಡ-ಸೂಳಾದಿ-ಸಾಲಗ' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡ ಬಹುದು. (ಕಲಾತಪಸ್ವಿ : ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ). ಶುದ್ಧಸೂಡ ಕ್ರಮದ ಏಲಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಂದವೃತ್ತಗಳಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮವಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕವು ಹೀಗಿದೆ :

ಕಂದವೃತ್ತಾದಿಕಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಪ್ರಬಂಧೋ ಗೀಯತೇ ಮಹಾನ್ ।
ಅಲ್ಪಃ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಗಾತವ್ಯ ಏಷ ಸೂಡಕ್ರಮೋ ಮತಃ ॥

---

೧. ಶುದ್ಧಸೂಡ-ಏಲಾ, ಕರಣ, ಡೇಂಕೀ, ಭಿರ್ವರ್ತರ್ನ್ಯಾ, ಜೋಂಬಡೇನ, ಚ ।
ಲಂಭ, ರಾಸ್ಯೈ, ಕತಾಲೀ, ಭಿರಷ್ಟಭಿಃ ಸೂಡ ಉಚ್ಯತೇ ॥ ಸಂ. ರ ॥

ಸಾಲಗಸೂಡ- ಆದ್ಯೋ ಧ್ರುವಸ್ತತೋ ಮಂಠ ಪ್ರತಿಮಂಠ ನಿಸಾರುಕಾಃ ।
ಅಡ್ಡತಾಲಸ್ತತೋ ರಾಸ ಏಕತಾಲೀತ್ಯಸೌಮತಃ ॥

ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಚತ್ತಾಣವೆಂಬುದೂ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಗೇಯ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಈ ಹೆಸರೂ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಕಂದ, ವೃತ್ತ, ಅಕ್ಕರ, ಚೌಪದಿ, ಗೀತಿಕೆ, ತ್ರಿಪದಿ ಎಂಬ ಆರು ವಿಧದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೇ ಇದರಲ್ಲಿರುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಇದು 'ಷಟ್‌ಸ್ಥಾನಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಷಟ್‌ಸ್ಥಾನದ ತದ್ಭವರೂಪವೇ ಚತ್ತಾಣ. ಕಾವ್ಯದ ಹೆಸರಾದ್ದರಿಂದ 'ಚತ್ತಾಣಂ' ಎಂದು ನಪುಂಸಕಲಿಂಗವಾಗಿರುವುದೂ ಸಹಜವೇ ಸರಿ. ಈ ಆರೇ ವಿಧದ ಬಂಧಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟಗೇಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಪಾಡುಗಬ್ಬವೇ 'ಚತ್ತಾಣ'- (ಷಣ್ಣಾಂ ಛಂದೋವಿಶೇಷಾಣಾಂ ಸ್ಥಾನಂ ಷಟ್‌ಸ್ಥಾನಂ)

ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ, 'ಗೋಂಡಲೀ' ಮುಂತಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ದೇಶೀಯ ನೃತ್ತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೇತ, ಏಲೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡ ಪದಜಾತಿಗಳು, ಮತಂಗನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವೆಂದು 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'ಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾತಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕರಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವವಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣ, ವರ್ಣಸರ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪಿರಿಯಕ್ಕರದ ಎರಡು ಪಾದಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಾಮಲೇಖೆ ಎಂಬ ಏಲಾ ಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ವಿಶೇಷವಾದ ನಮ್ಮ 'ಸಾಂಗತ್ಯ'ಕ್ಕೂ 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ' ಎಂಬ ಬಂಧಕ್ಕೂ 'ವರ್ಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ತನ್ನ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ವನ್ನು 'ವರ್ಣಕ' ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

(ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ : ಕಮ್ಮಟದ ಕಿಡಿಗಳು)

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪರಂಪರೆ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದಗಳು ಎಂದಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದುವು? ಇವೆರಡರೊಳಗೆ ಯಾವುದು ಶುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ? ಯಾವುದು ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ? ಅಥವಾ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದು ಯಾವುದೊಂದರೊಳಗಾದರೂ ಉಳಿದಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ? ದಕ್ಷಿಣದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಲು ಕಾರಣವೇನು? ಎಂಬೀ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ- 'ಕಳೆದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧ನೇ ಶತಕದಾರಭ್ಯ ಉತ್ತರ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಅಭಿಯೋಗದೊಂದಿಗೆ ಫಾರಸೀ ಸಂಗೀತವೂ ಬಂತು. ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವೂ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿತು. ಕ್ರಮಶಃ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೂ ಅದು ದಾಳಿಯಿಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಪುರಂದರದಾಸರೇ ಮೊದಲಾದ ಹರಿದಾಸ ಕೂಟದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಬಹಳ ಸಾಹಸದಿಂದ ಹೋರಾಡಿ, ಅದರ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿದರು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಸುಭದ್ರವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅದು ಕಾರಣ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಹಾಗೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಪಡೆಯಿತು.'

ಪರಿಸರದ ಮೇಲಿಂದ ಈ ಊಹೆ ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಆದರೆ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿತ್ತೇ? ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಈ ಮಾತು ಸಕಾರಣವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಮೂಲತಃ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವೇ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಿಷಿದ್ಧ ವಸ್ತು. ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಅಂದಿನ ರಾಜ್ಯವಿಸ್ತಾರವೆಂದರೆ ಅದು ಅವರ ಧರ್ಮದ ವಿಸ್ತಾರವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೭-ಆನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಸಲ್ಮಾನವಾಯಿತು. ಅಂದೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತದ ಸಮಾಧಿಯೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಅದೇನೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಪರ್ಷಿಯಾ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖ ಇದೆ.

ಭಾರತದೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಫಘಾನದ ಸುಲ್ತಾನರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕರುಣೆಯುಂಟಾದುದು. ಅದನ್ನು ಒಲಿಸದೆ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆ ಕಷ್ಟವಾದ್ದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವೂ ಅವರ ಕಿವಿ ಸೆಳೆಯಿತು. ಹಾಗೂ-ಹೀಗೂ ಅದರ ಗತಿ ಒಳ್ಳೆಯದಾಯಿತು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರ ಸಂಗೀತನಿಷೇಧವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಆ ಮುಂದೆ ದಿಲ್ಲಿಯ ಬಾದಶಹರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮರುಳಾದದ್ದೂ ನಿಜ. ಮುಸಲ್ಮಾನರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆತರು, ಕಲಿತರು, ಬೆಳೆಸಿದರು. ಫಲವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವೇ ಪರ್ಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಮ್ಮ ಇದೇ ಸ್ವರಪದ್ಧತಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಗೂ ಹಬ್ಬಿತು, ಹರಡಿತು. ಯಥಾರ್ಥ ನಡೆದಿರುವುದು ಹೀಗೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಸಮರ್ಥನೀಯವೆನ್ನುವಾಗ ನಮ್ಮ ಊಹೆ ಸರಿಯೇ?

ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆ ಭಾಷೆಯ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಕೆಲವರು ಹಾಗೆ ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೂ ಕಾರಣವಾಗಲು ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ. ರಾಗಗಳು ಹೊಸತು ಹುಟ್ಟಬಹುದು, ಇದ್ದ ರಾಗಗಳು ಹೊಸ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಇದ್ದ ಹೆಸರುಗಳೇ ಅದಲು-ಬದಲಾಗಬಹುದು, ಹಾಗೆ ಆಗಿರುವುದೂ ಸರಿ, ಇದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಇದರಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬದಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಆದದ್ದೂ ಇಲ್ಲ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಹೇಗಾಯಿತು? ವಸ್ತುತಃ ಇವೆರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಮ್ಮವೇ. ಮತ್ತೆ ಉಂಟಾದುವಲ್ಲ, ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಇದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೇ ಇದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ಥೂಲಮಾನದಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ನೋಡೋಣ.

ಆ ಮೊದಲು ಒಂದು ವಿಚಾರ. ನಾವು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಏನನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಅದು 'ಸ್ವರ', 'ವರ್ಣ' ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯತ ವಿಭಾಗದಿಂದಿರುವ ಸ್ವರಭೇದಗಳೇ 'ಸ್ವರ'. ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ವಿಧಾನವೇ ವರ್ಣ. ಎಂದರೆ ಅದು ಗಾನಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಗಾನವೇ. (ಗಾನಕ್ರಿಯೋಚ್ಯತೇ ವರ್ಣಃ) ಸ್ವರಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ವರ್ಣಕ್ರಮ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ, ಆಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವರಗಳು ಒಂದೇ ಇದ್ದರೂ ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು, ಅದು ಆಗಿಯೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಉತ್ತರಾದಿ-ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಭೇದವೆಂದರೆ ಇದೇ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನ್ನುವುದಷ್ಟೆ? ಈ ನಮ್ಮ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿದೇಶಿಯರೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ 'ವರ್ಣ' ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ಎಂದರೆ, ಹಾಡು ಮತ್ತು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ಅದು ವಿದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತ.

ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಗಳಾದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾದವು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಇದರ ಪ್ರವರ್ತಕನು. 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರ ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. (ಪ್ರಕಾಶಕರು- ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು-೪)

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು ಗೇಯ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ, ಎಂದರೆ ಹಾಡುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು 'ರೂಪಕ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. (ಸಂಜ್ಞಾತ್ರಯಂ ನಿಬದ್ಧಸ್ಯ ಪ್ರಬಂಧೋ ವಸ್ತು ರೂಪಕಂ-ಸಂ. ರ.) ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಾದಿ ಸ್ವರವಿನಿಯೋಗವೆಂಬುದು ಪದಪ್ರಯೋಜ್ಯವಾದ್ದು ಎಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧ ನಿಷ್ಠವಾದ್ದು. ಅದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಬಂಧವು ವರ್ಣವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ವರ್ಣಭೇದದಿಂದಲೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಭೇದವುಂಟಾಗುವುದು ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಸ್ವರಭೇದದಿಂದಲ್ಲ.

ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಭೇದವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೇ ಕವಲೊಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಬೆನ್ನುಹಿಡಿದು ಬರಬೇಕು. ಆಗ ಇವುಗಳ ಪರಂಪರೆಯೂ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಸಾಲದು. ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಮಾಡೋಣ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಭರತನು ಕೊಟ್ಟ ಹೆಸರು 'ಗಾಂಧರ್ವ'. ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ನಾಟ್ಯದೊಂದಿಗೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ-

ಅದರದ್ದೇ ಒಂದು ಅಂಗ. ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಕುಣಿತ. "ನೃತ್ತಂ ಗೀತಂ ಚ ವಾದ್ಯಂ ಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ"- ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥ.

ಭರತನ ಗಾಂಧರ್ವದ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ :

ಗಾಂಧರ್ವಂ ಯನ್ಮಯಾ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಸ್ವರತಾಲಪದಾತ್ಮಕಂ ।
ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು ಸ್ವರತಾಲಾನುಭಾವಕಂ ।

ಸ್ವರ, ತಾಲ, ಪದ ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿದ್ದು ಗಾಂಧರ್ವ; ಪದ ಎಂದರೆ ಗೇಯ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಪ್ರಬಂಧ; ಸ್ವರ ತಾಲಗಳು ಆ ಪದವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಅಧೀನ ವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಮೂರರೊಳಗೆ ಪದವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತು, ಪ್ರಬಂಧ, ಗೀತ, ರೂಪಕ, ಜಾತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಬೇಕಷ್ಟು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಪದ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಏಸಿದರ ಔಚಿತ್ಯ? ಎಂದರೆ- ಪದ ಶಬ್ದದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ- ಹಜ್ಜೆ, ಪಾದವಿನ್ಯಾಸ (Foot Step). "ಪದ-ಗತೌ" -ಇದು ಧಾತ್ವರ್ಥ, "ಪದ್ಯತೇ, ಪದಂ ನ್ಯಸ್ಯತೇ ಇತಿ ಪದಂ" -ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ. ಹಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು ಕುಣಿಯಲಿಕ್ಕಿರುವ ಪದ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಸಂಜ್ಞೆ.

ಕುಣಿತದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ಈ ಹೆಸರೇ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಬಂತು. "ಪದ್ಮಾವತೀ ಚರಣಚಾರಣ ಚಕ್ರವರ್ತಿ"- ಜಯದೇವ, ಕುಣಿತಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದ "ಗೀತಗೋವಿಂದ". ಅದನ್ನು ಪದ ಎಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ- ಲಲಿತ ಕೋಮಲ ಕಾಂತ ಪದಾವಲೀಂ ಶೃಣುತ ರೇ ಜಯದೇವಸರಸ್ವತೀಂ ಶೃಣುತ ರೇ ಜಯದೇವ ಪದಾವಲೀಂ". ಎಷ್ಟೊಂದು ನೃತ್ತ ರೂಪಗಳಿವೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಅದರ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಪದಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ- ರಾಸಲೀಲಾಪದ, ಗೊಲ್ಲಪದ, ಗೊಬ್ಬಿ ಪದ, ರಾಮಲೀಲಾ ಪದ, ಗರ್ಭೀಪದ, ಜಕ್ಕಿಣೀಪದ, ಚಿಂದು ಪದ, ಕೊರವಂಜಿ ಪದ, ಜಕ್ಕುಲ ಪದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ, ಇಂತಹದೇ ಆಟಕ್ಕೆ ನೇಪಾಳದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವಗಾನವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅದರ ಹಾಡು ಗಂಧರ್ವ ಪದ, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾಟ್ಟಂ ಪದ, ಕಥಕಳಿ ಪದ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದ, ದಾಸರ ಪದ ಇವೂ ಕುಣಿತದ ಪದಗಳೇ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರಸಭಾವಗಳ ಪದರಚನೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ಧ್ರುವಾಪದ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ಧ್ರುವಾ" ಎಂದರೇನು? ವರ್ಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಯತಿ, ತಾಳ, ಲಯ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ಇಂತಿಂಥವೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಣಯ. ಅದರಂತೆ ಪದ್ಯರಚನೆ, ಕುಣಿತದ ಅಡುವು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು-

ಧ್ರುವಾ ವರ್ಣಾಹ್ಯಲಂಕಾರಾ ಯತಯಃ ಪಾಣಯೋ ಲಯಾಃ ।
ಧ್ರುವಮನ್ಯೋನ್ಯಸಂಬಂಧಾ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾತ್ ಧ್ರುವಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ ॥

(ಧ್ರುವಾಪದಗಳ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಕ್ಕೆ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೂ' ಎಂಬ ನನ್ನ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. - 'ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ' ಸಂ. ರಾ. ಸಂಚಿಕೆ ೨., ವಿ. ವಿ. ನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು.)

ನಾನಾವಿಧ ರಚನೆಯ ಈ ಧ್ರುವಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ವರ್ಗ ಎಂದರೆ-ಪದರಚನೆಯ ಎರಡು ಮಾರ್ಗ. ಒಂದು ಶೃಂಗಾರ ರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯದು- 'ಅಡ್ಡಿತ' ಮಾರ್ಗ. ತಾಳಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು. ಲಾಸ್ಯನೃತ್ಯದ ದ್ರುತಗತಿಯ ಲಯವೈಚಿತ್ರ್ಯವುಳ್ಳ ರಚನೆ.

ಇನ್ನೊಂದು, ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿ ವಿರುದ್ಧವಾದ್ದು- 'ಅಪಕೃಷ್ಟ' ಮಾರ್ಗ. ಕರುಣ, ವಿಪ್ರಲಂಭ, ನಿರ್ವೇದಭಾವಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ್ದು. ಈ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಕಡಿಮೆ. ವಿಳಂಬಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯ. ಇದರ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳು ಕಡಿಮೆ. ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಲಯಚಮತ್ಕಾರವಿಲ್ಲದ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಪದ್ಯಗಳು!

ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳು ಸಾಂದ್ರ, ತಾಳದ ಘಾತ-ಪಾತಗಳು ಆಯಾ ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೇ ಬೀಳುವಂತಿರಬೇಕು. ತಾಳದ ಗುರುವಿರುವಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರವೂ ಗುರು, ತಾಳದ ಲಘುವಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಕ್ಷರವೂ ಲಘು. ಹೀಗೆ "ಸತಾಲ ಪತನಾಕ್ಷರ"ವೆನ್ನಲಾದ ರಚನೆ. ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣ ತಪ್ಪಬಾರದು. ಎಳೆದು ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವಂತಿರಬಾರದು. ಈ ನಿಯಮಗಳು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು. ಗಾನದಲ್ಲಿ ದ್ರುತಮಧ್ಯ ಲಯಭೇದಗಳು ಉತ್ತರೋತ್ತರ ದ್ವಿಗುಣಿತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಇದು ತಾಳದ ಮಾರ್ಗಲಯ (ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾರ್ಗ ಸೂಳಕ್ರಮವೆನ್ನುವುದು ಇದನ್ನೇ). ಇಂತಹ ನಿಬದ್ಧ ರಚನೆ ಅನುಬದ್ಧ ಧ್ರುವಾಪದ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಭರತನ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕ-

ಅಡ್ಡಿತ

ಯತಿಂ ಲಯಂ ವಾದ್ಯಗತಿಂ ಪದಂ ವರ್ಣಾನ್ ಸ್ವರಾಕ್ಷರಂ ।
ಅನುಬಧ್ನಾತಿ ಯತ್ರೈವಮನುಬದ್ಧಾ ಭವೇತ್ತು ಸಾ ॥
ಆಕ್ರೀಡಿತ ಪ್ರವೃತ್ತೋಽಯಶ್ಚತುರ್ಥಲಯಕಾರಕಃ
ನಾಟ್ಯೋಪಚಾರಜನಿತಃ ಸೋಽನುಬಂಧಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ
ನಾಟ್ಯೇ ತ್ವರಿತ ಸಂಚಾರಾ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಾಮನುವ್ರತಾ ।
ಅಡ್ಡಿತಾತೂತ್ಕಟಗುಣಾ ಶೃಂಗಾರರಸ ಸಂಭವಾ ॥

ಅಪಕೃಷ್ಟ

ಅನ್ಯಭಾಷೇಷು ಕೃಷ್ಟಾ ಚ ಕೃಷ್ಟ ಹೇತುಷು ಗೀಯತೇ
ಯಸ್ಮಾತ್ಕಾರುಣ್ಯಸಂಯುಕ್ತಾ ಹ್ಯಪಕೃಷ್ಟಾ ಭವೇತ್ತು ಸಾ ।

ಅಪಕೃಷ್ಟ ಗಾನದಲ್ಲಿ ದ್ರುತವಿಲಂಬಿತ ಕಾಲಭೇದಗಳು ದ್ವಿಗುಣಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವೇ ಏರುತ್ತಾ ಇಳಿಯುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು. ಇವೆರಡರೊಳಗೆ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯ ಅಡ್ಡಿತ ಮಾರ್ಗದ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗವೇ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ್ದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ-

ವೃತ್ತಿ ಸಂಶ್ರಿತೇಷ್ವಮೀಷು ಪ್ರಯೋಗೇಷು ಅಭಿರತಾಃ ದೇಶಾಃ ಯತಃ
ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಚತುಷ್ಟಯಮಭಿನಿವೃತ್ತಂ ಪ್ರಯೋಗಶ್ಚೋತ್ಪಾದಿತಃ ।

ತತ್ರ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾಸ್ತಾವತ್ ಬಹು ನೃತ್ತಗೀತವಾದ್ಯಾ ಕೈಶಿಕೀ ಪ್ರಾಯಾಃ
ಚತುರ ಮಧುರ ಲಲಿತಾಂಗಾಭಿನಾಯಾಶ್ಚ । ತದ್ಯಥಾ-

ದಕ್ಷಿಣಸ್ಯ ಸಮುದ್ರಸ್ಯ ತಥಾ ವಿಂಧ್ಯಸ್ಯ ಚಾಂತರೇ ।
ಯೇ ದೇಶಾಃ ಸಂಶ್ರಿತಾಸ್ತೇಷು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಾತು ನಿತ್ಯಶಃ ।

ಕೈಶಿಕಿಯನ್ನು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ವೃತ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

ಯೇಷು ದೇಶೇಷು ಯಾ ಪೂರ್ವಾಪ್ರವೃತ್ತಿ: ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾ ।
ತದ್ ವೃತ್ತಿ ಕಾನಿ ರೂಪಾಣಿ ತೇಷು ತಜ್ಞ: ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್ ॥

ಯಾವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವೋ ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಪ್ರಯೋಗವಿರಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಬಹುನೃತ್ತಗೀತವುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಮತಂಗ, ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳಿಂದ ಇದು ತಿಳಿಯುವುದು.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಅನುಬದ್ಧ ರಚನೆ ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಸೂಡ-ಸಾಲಗಸೂಡ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಅವೇ ಏಲಾದಿ ಮತ್ತು ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಸೂಡ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು, ನಿಬಂಧ ಎಂದರ್ಥ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಯತಿಲಯ, ವಾದ್ಯಗತಿ, ವರ್ಣ, ಸ್ವರ ಅಕ್ಷರ ಎಲ್ಲವೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿರುವ ಅನುಬದ್ಧ ಕೃತಿ- ಸೂಡ. ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ತಾಳದ್ದು ಶುದ್ಧಸೂಡ. ಸಾಲಗ ತಾಳ (ಛಾಯಾಲಗ, ಖಂಡತಾಳ)ವಾದರೆ ಸಾಲಗಸೂಡ.

ದೇಶೀ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಇವೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಅದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೂ ಸೂಡನೃತ್ತಗಳೆಂದು ಹೆಸರು.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸತಕ್ಕದ್ದಿದೆ. ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತವಾದ ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ತಾಳಲಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಧ್ರುವಾಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಮೇಣ ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು. ರಾಗಾಲಾಪ ಕ್ರಮ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಅದೇ ಧ್ರುವಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡವು. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು 'ದೇಶಿಕಾರ' ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದರೂ ಅವೇ. ರಾಗಭೇದಗಳೂ ಉಂಟಾದುವು. ಈ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇದು ಮೊದಲಾಯಿತು- "ರಾಗಮಾರ್ಗಸ್ಯ ಸದ್ರೂಪಂ ಯನ್ನೋಕ್ತಂ ಭರತಾದಿಭಿಃ"- ಭರತಾದಿಗಳು ಈ ರಾಗವಿಧಾನವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಅಂದಿನಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ-ಗಾನಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿವೆ. ಇವು, ನಾಟ್ಯದಂಡಿ- ವೀಣಾದಂಡಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀಣಾದಂಡೀ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬಹಳ ಮುಂದುವರಿದಿತ್ತು. ಏಳೆ, ಅಕ್ಕರ ಮೊದಲಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಜಾತಿಗಳ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ' ಆ ದಂಡಿಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಪಾಡುಗಬ್ಬವು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದು 'ವೈದಂಡಿಕ' ಪದದ ತದ್ಭವ. ಈ ಕುರಿತು 'ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ('ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ' -ಸಂ. ೫೩, ಸಂಚಿಕೆ ೩)

ಸೂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೂ ಇದೇ. ಬರೀ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ವೀಣಾದಂಡಿ. ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅದೇ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಇಂದಿನ ತಾಳಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಲಗ ತಾಳಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಸಾಲಗಸೂಡಗಳೇ ಸರಿ. ಈ ಕುರಿತು

ಮೊದಲು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದದ್ದಾಗಿದೆ. ('ಸೂಡ-ಸೂಳಾದಿ-ಸಾಲಗ' - ''ಸವಿನೆನಪು'' - ದಿ. ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ.)

ನಮ್ಮ ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕೇರಳಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೊನೆಯು ಗಳಿಗೆಯವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕ್ರಮೇಣ ಅದನ್ನೇ ದೇಶಿಗೂ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಯಿತು. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಟ್ಟಂ ಅಥವಾ ಕಥಕಳಿ ರೂಪವಾಗಿ ಬಂತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ, ಕಥಕಳಿಯ ಪದ ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರಚನೆ ಒಂದೇ ರೀತಿ. ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಾಯವಾದರೆ ಕೇರಳದ್ದು ಆವಿದ್ಧಪ್ರಯೋಗ. ಭರತನ ವೃತ್ತಿವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ 'ಆರಭಟಿ' ಅಲ್ಲಿ ನಷ್ಟವಾದ್ದನ್ನು ಕೇರಳ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳಿಗೂ ಸಂಗೀತದ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಇದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತಿಳಿಯುವ ವಿಚಾರ. ಪುರಂದರಾದಿ ಹರಿದಾಸರ ಪದಗಳಾದರೂ ಇವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಸೂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪರಂಪರೆ.

ಪದ-ಕೀರ್ತನೆ ಎಂಬ ಭಿನ್ನ ವ್ಯವಹಾರವೇಕೆ? ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬೇರೆ ಹುಟ್ಟಿತೇಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೃತ್ಯೋದ್ದಿಷ್ಟವಾದುದು ಪದ ಎಂದೂ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದೆವು. ಕೇವಲ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಸ್ತುತಿಪದಗಳಾದರೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳು. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲೇ ಉಂಟಾಯಿತು ಈ ವಿಭಾಗ. ಸಂಕೀರ್ತನ ಪಿತಾಮಹ ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುವಿಧ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಪೂರ್ವದ ಸಂಕೀರ್ತನಾ ಚಾರ್ಯರ ವಿಭಾಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ-

೧. *ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಂಬುಲವ್ವಿಧಮುನ*
ಸಮುಚಿತಾನೇಕವಿಧ ತಾಳಸಂಗತುಲನು
ನವರಸಾಲಂಕ್ರಿಯಾ ಸವರ್ಣಂಬುಲಗುಚು
ನಲರುನನಿ ಸಂಕೀರ್ತನಾಚಾರ್ಯಡನಿಯೆ ।

-'ಸಂಕೀರ್ತನ ಲಕ್ಷಣಮು' -೬೬

(ತಾಳ್ಳಪಾಕ ಕವಿಕುಟುಂಬ ಕೃತಿಸಮುಚ್ಚಯಮು- ತಿರುಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನ)

೨. *ಯಕ್ಷಗಾನಂಬುನನ್ ವೆಲಯುಪದಂಬುಲು, ದರುವುಲು, ನೇಲ*
ಲು, ಧವಳಂಬುಲು, ಮಂಗಳಹಾರತುಲು, ಶೋಭನಂಬುಲು,
ನುಯ್ಯಾಲಜೋಲುಲು, ಜಕ್ಕುಲರೇಕುಪದಂಬುಲು, ಕಂದವೃತ್ತಾ
ದುಲು, ಚಂದಮಾಮಸುದ್ದುಲು, ಅಷ್ಟಕಂಬುಲು, ಏಕಪದ,
ದ್ವಿಪದ, ತ್ರಿಪದ, ಚತುಷ್ಪದ, ಷಟ್ಪದಾಷ್ಟ, ಪದುಲು ನಿವಿ
ಯಾದಿಗಾಗಲ್ಗು ನನ್ನಿಯುಲಯಪ್ರಮಾಣ
ಬುಲು ನೊಪ್ಪಿವ್ವದುಮಧುರ ರಚನಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂಬೈನ
ಕವಿತ್ವಂಬುಲು-

('ಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ' -ಪ್ರಾಚ್ಯಲಿಖಿತ ಪುಸ್ತಕಭಂಡಾರ ಡಿ. ನಂ. ೧೩೨೯)

ಇಂತಹ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾನವೆಂದರೆ ಪ್ರಬಂಧವೇ ಹೊರತು ಗಾನಶೈಲಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಮೊದಲು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಯಕ್ಷಂ' ಎಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು, ಬಹುಮಾನ್ಯವಾದ್ದು (Anything honoured) ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ- ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, ಯಕ್ಷಗಂಧ, ಯಕ್ಷಧೂಪ, ಯಕ್ಷಾಂದೋಳ- ಎಂಬಂತೆ.

ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದು. ಸೂಡಸ್ಥ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೆ ಇದುವೇ- ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಛಂದವೃತ್ತಾಧಿಕಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಪ್ರಬಂಧೋ ಗೀಯತೇ ಮಹಾನ್ ।
ಅಲ್ಪಃ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಗಾತವ್ಯಃ ಏಷ ಸೂಡಕ್ರಮೋ ಮತಃ ॥

ಇರಲಿ. ಇದುವರೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಸಿಂಹಾವಲೋಕನದಿಂದ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೋಡೋಣ. ಈಗ ಸಾರಾಂಶವೆಂದರೆ- ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೆಂಬುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ನಡೆದು ಬಂದುದು. ಮೂಲತಃ ಇದು ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ. ರಾಗಾಲಾಪ ಸಹಿತವಾದ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದು. ದೇಶಭಾಷೆಯ ರಚನೆಗಳೇ ದೇಶಿ. ಅನುಬದ್ಧ ರಚನೆಯೇ ಸೂಡ. ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಜಯದೇವ ಕವಿಯ 'ಗೀತಗೋವಿಂದ'ದ ಪ್ರಭಾವವೂ ನಮ್ಮ ಸರ್ವತ್ರ ದೇಶೀ ನಾಟ್ಯಪದ್ಧತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಬಹುಮಾನ್ಯವಾದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಪೂರ್ವದ ಸೂಡಪ್ರಬಂಧವೇ ಅದು. ಅದೇ ರಚನೆಯ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತದ ಕೀರ್ತನೆಗಳಾಗಿ ಕಚೇರಿಗೆ ಬಂದವು. ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರು, ಪುರಂದರದಾಸರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಕೀರ್ತನ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಾಗರವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.

ಪೂರ್ವದ ಗಾಂಧರ್ವ ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗುತ್ತ ರಾಗವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗಿತ್ತು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಂತೆ ಸ್ವರಗಳು ಸಮವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತವು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ರಾಗವರ್ಗೀಕರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸಂವಿಧಾನ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವರೇ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಿಂಹಾಸನ ಸ್ಥಾಪನಾಚಾರ್ಯ ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಸ್ವಾಮಿಗಳು. ನಮ್ಮ ಮೇಳರಾಗಪದ್ಧತಿ ಅವರಿಂದ ಮೊದಲಾಯಿತು. ದಕ್ಷಿಣದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳೂ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟವು. ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಿಂಹಾಸನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದೆ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕ. ಕೈಯ ಐದು ಬೆರಳುಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಐದೂ ಭಾಷಾ ರಾಜ್ಯಗಳೂ ಒಂದೇ ಮುಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಎಂಬ ದಾಯವಾದ ಸಲ್ಲದ ಮಾತು. ಮತ್ಸರವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹಿರಿಯ ಹೆಬ್ಬೆರಳಿನ ಸ್ಥಾನ ಆಂಧ್ರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ - ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯ

ನಾದೋತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಃ ಸೂಕ್ಷ್ಮಶ್ಚ ಪುಷ್ಟೋऽಪುಷ್ಟಶ್ಚ ಕೃತ್ರಿಮಃ
ಇತಿ ಪಂಚಾಭಿಧಾಂ ಧತ್ತೇ ಪಂಚಸ್ಥಾನಸ್ಥಿತಃ ಕ್ರಮಾತ್ ॥ ೫ ॥

ಮನುಷ್ಯ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ನಾದವು ನಾಭಿ, ಹೃಯ, ಕಂಠ, ಶಿರಸ್ಸು, ಮುಖ ಈ ಐದು ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಪುಷ್ಟ, ಅಪುಷ್ಟ, ಕೃತ್ರಿಮ ಎಂಬ ಐದು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾದ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸಾರವಾದ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ನಕಾರಂ ಪ್ರಾಣ ನಾಮಾನಂ ದಕಾರಮನಲಂ ವಿದುಃ
ಜಾತಃ ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿಸಂಯೋಗಾತ್ತೇನ ನಾದೋऽಭಿಧೀಯತೇ ॥ ೬ ॥

ನ ಎಂಬ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಪ್ರಾಣ ಎಂದೂ, 'ದ' ಎಂಬ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಅಗ್ನಿ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಣ (ವಾಯು) ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿ ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿ ಇದನ್ನು 'ನಾದ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ವ್ಯವಹಾರೇತ್ಯಸೌ ತ್ರೇಧಾ ಹೃದಿ ಮಂದ್ರೋऽಭಿಧೀಯತೇ
ಕಂಠೇ ಮಧ್ಯೋ ಮೂರ್ಧ್ನಿ ತಾರೋ ದ್ವಿಗುಣಶ್ಚೋತ್ತರೋತ್ತರಃ ॥ ೭ ॥

(ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ) ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಈ ನಾದವು ಆಗಮಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಪುಷ್ಟ, ಅಪುಷ್ಟ, ಕೃತ್ರಿಮ ಎಂದು ಐದು ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಾದರೂ ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೃದಯಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರನಾದವೆಂದೂ, ಕಂಠಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯವೆಂದೂ, ಶಿರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾರ ಎಂದೂ ಮೂರೇ ವಿಧವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವುದು. ಈ ನಾದವು ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ದ್ವಿಗುಣಿತವಾಗುವುದು; ಎಂದರೆ ಇಮ್ಮಡಿ ತೀವ್ರವಾಗುವುದು ಎಂದರ್ಥ.

ತಸ್ಯದ್ವಾವಿಂಶತಿರ್ಭೇದಾಃ ಶ್ರವಣಾತ್ ಶ್ರುತಯೋಮತಾಃ।
ಹೃದ್ಯೂರ್ಧ್ವ ನಾಡೀ ಸಂಲಗ್ನಾ ನಾಡ್ಯೋ ದ್ವಾವಿಂಶತಿರ್ಮತಾಃ ॥ ೮ ॥
ತಿರಶ್ಚ್ಯಾಸ್ತಾಸುತಾವತ್ಯಃ ಶ್ರುತಯೋಮಾರುತಾಹತಾಃ।
ಉಚ್ಚೋಚ್ಚತರತಾಯುಕ್ತಾಃ ಪ್ರಭವಂತ್ಯುತ್ತರೋತ್ತರಂ ॥ ೯ ॥
ಏವಂ ಕಂಠೇ ತಥಾ ಶೀರ್ಷೇ ಶ್ರುತಿರ್ದ್ವಾವಿಂಶತಿರ್ಮತಾಃ

ಹೀಗೆ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಗತವಾದ ನಾದಕ್ಕೆ ೨೨ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. 'ಶ್ರವಣಾತ್' ಎಂದರೆ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದು ಎಂಬ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಶ್ರುತಿಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಊರ್ಧ್ವನಾಡಿಗೆ ತಾಗಿರುವ ೨೨ ಅಡ್ಡನಾಡಿಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣವಾಯು ಹೊಡೆಯುವಾಗ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಏರಿರುವ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅವು ಹೀಗೆ ಕಂಠ ಮತ್ತು ಶಿರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಏರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ವ್ಯಕ್ತಯೋಃ ಕುರ್ಮಹೇ ತಾಸಾಂ ವೀಣಾದ್ವ್ವಂದೇ ನಿದರ್ಶನಂ ।
ದ್ವೇ ವೀಣೇ ಸದೃಶೇ ಕಾರ್ಯೇ ಯಥಾನಾದಃ ಸಮೋಭವೇತ್ ॥ ೧೧ ॥
ತಯೋರ್ದ್ವಾವಿಂಶತಿಸ್ತಂತ್ರ್ಯಃ ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ತಾಸು ಚಾದಿಮಾ ।
ಕಾರ್ಯಾ ಮಂದ್ರತಮಧ್ವಾನಾ ದ್ವಿತೀಯೋಚ್ಚಧ್ವನಿರ್ಮನಾಕ್ ।
ಸ್ಯಾನ್ನಿರಂತರ ತಾಶ್ರುತ್ಯೋತ್ಯೋರ್ಮಧ್ಯೇ ಧ್ವನ್ಯಂತರಾಶ್ರುತೇಃ ॥
ಅಧರಾಧರ ತೀವ್ರಾಸ್ತಾಸ್ತಜ್ಜೋ ನಾದಃ ಶ್ರುತಿರ್ಮತಃ

ಅವುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ-

ಎರಡು ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಸಮಾನ ನಾದಗಳು ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಬೇಕು. ಆ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ೨೨ರಂತೆ ತಂತಿಗಳಿರಬೇಕು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೇ ತಂತಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನ ನಾದ ಉಳ್ಳದಾಗುವಷ್ಟು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಎರಡನೇ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಏರಿಸಬೇಕು. ಹೇಗೆಂದರೆ, ಅವೆರಡು ನಾದಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಾದವು ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ನಿರಂತರತೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವಂತಾಗಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಎರಡನೇ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ನಾದವು ಕೇಳಿಸುವಷ್ಟು ಏರಿಸಬಾರದು ಎಂದರ್ಥ.

ಹೀಗೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿರುವಂತೆ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಒಂದರಿಂದೊಂದಾಗಿ ಶ್ರುತಿ ಏರಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಆ ವೀಣೆಗಳ ತಂತಿಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳ ಕೆಳಗೆ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿರುವ ಈ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ನಾದಗಳನ್ನೇ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಒಂದೊಂದು ತಂತಿಯ ನಾದವು ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಶ್ರೀ ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವ ಧ್ವನ್ಯಂತರಾಶ್ರುತಿ ಎಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವು ಕಿವಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದೋ ಅಷ್ಟು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಅಂತರ, ಆ ಪರಮಾಣುವಿನಷ್ಟು ಕನಿಷ್ಠಾಂತರದಲ್ಲಿರುವ ನಾದಗಳನ್ನೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಶ್ರುತಿಗಳೆನ್ನುವುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಆತನು ಈ ಶ್ರುತಿ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ : ಡಾ। ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತ, ಭಾಗ - ೧-೨೦೩) ಅವರು ಕೊಡುವ ಶ್ರುತಿ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೀಗಿದೆ- "ಇದೇ ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಧ್ವನಿಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಶ್ರವಣೇಂದ್ರಿಯವು ಗ್ರಹಿಸಲು ಆವಶ್ಯಕವಾದಷ್ಟು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಕಿವಿಯು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ವಿವಕ್ಷಿತವಾದರೆ ಶ್ರುತಿ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ." (ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ಪುಟ ೨೫೮-೨೫೯)

"ಶ್ರೋತ್ರೇಂದ್ರಿಯವು ತನ್ನ ಗ್ರಹಣದ ಶಕ್ತಿಯ ಪರಮಾವಧಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಲ್ಲ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದ ನಾದಾಂತರ ಎಂದರೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಸಮೀಪವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಧ್ವನಿಗಳ ಮಧ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ." (ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ೨೦೩)

"ಶ್ರುತಿಯು ಪರಮಾಣುಸ್ವರಾಪದಪ್ರಮಾಣಾಂತರ ಶ್ರಾವ್ಯತೆಯ ಕನಿಷ್ಠಾಂತರವುಳ್ಳ ಮಿತಿ ಅದು. (ಸಂ. ರಾ. ವ್ಯಾ. ೪೫೪)" ಇತ್ಯಾದಿ.

ಭರತನು ಹಾಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುವ ಶ್ರುತಿಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿರುವುದಲ್ಲ ವೆಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವ 'ಧ್ವನ್ಯಂತರಾಶ್ರುತಿ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಶ್ರುತಿಗಳು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ನಾದ ಗಳೆಂದಾಗುವುದು. ಹೇಗೆ? ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಾದಗಳೆಂದರೆ ಅಂತರತಮ ಧ್ವನಿಗಳೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಧ್ವನಿಭೇದವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗರಿಷ್ಠಮಿತಿ ಉಂಟಷ್ಟೆ? ಅದು ಕೆಳಗಿನ ನಾದದಿಂದ ಎಷ್ಟು ದೂರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಇರುವುದೋ ಮೇಲಿನ ನಾದದಿಂದಲೂ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ದೂರದಲ್ಲಿರ ಬಹುದು. ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳೊಳಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಂತರವಿದ್ದರೂ ಧ್ವನ್ಯಂತರಾಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರನೇ ಧ್ವನಿಯು ಕೇಳದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಅಂತರ ದಲ್ಲಿರಬಹುದೋ ಆ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಉಚ್ಚನೀಚ ನಾದಗಳೇ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಉದ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥವಾಗಿರಲಾರದೆ? ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಧ್ವನಿಭೇದವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಕನಿಷ್ಠತಮ ಅಂತರವೇ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ ಏರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟು ಸ್ವಲ್ಪ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ನಾದದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವುದೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಏರಿಸಬೇಕು ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಎಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮೀರಬಾರದು ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ತಾನೆ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು? ಕನಿಷ್ಠತಮ ಎಂಬುದು ಅದೇ ಒಂದು ನಿಯಮವಾಗಿರುತ್ತಾ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ನಿಯಮವು ನ್ಯಾಯತಃ ಸಲ್ಲುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆ ಗಾಗಿ : ಒಂದೇ ತರದ ೨೨ ಮಾದರಿ ಮನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ಎರಡು ಮನೆಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಮನೆ ಕಟ್ಟುವಷ್ಟು ಎಡೆ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಸಾಲಾಗಿ ಕಟ್ಟಿರಿ ಎಂದರೆ ಒಂದರ ಗೋಡೆ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ತಾಗದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಒತ್ತೊತ್ತಾಗಿ ಕಟ್ಟಿರಿ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾದೀತೆ? ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಇಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಎರಡರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಲ್ಲುವಷ್ಟು ಎಡೆ ಇಲ್ಲದಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇಡಬೇಕು ಎಂದರೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಾಗದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಎಡೆ ಇರಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳೊಳಗೆ ನಿರಂತರತ್ವವಿರುವುದೆಂದಾಗಲಿ ಎಣಿಸಲಾಗುವುದೇ? ಇನ್ನೊಂದು ಇಟ್ಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲಲು ಬೇಕಾಗುವ ಅವಕಾಶಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಿರಿದಾದ ಅಂತರವಿರುವಂತೆ ಇಡಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದು. ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದ "ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ನೈರಂತರ್ಯವೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾದ ನೆರೆಹೊರೆತನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಅಂತರ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು" ಎಂದು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. (ಪು. ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ೪೭೭)

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವ ಶ್ರುತಿಗಳು ಪ್ರತಿ ಎರಡರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಾದವು ಕೇಳಿಸದಿರುವಂತೆ ಎಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರದಲ್ಲಿರಬಹುದೋ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚೋಚ್ಚತರವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೆಣಿಸಬೇಕು ಹೊರತು ಇವರೆನ್ನುವಂತೆ ಧ್ವನಿ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವು ಗೋಚರವಾಗುವ ಕನಿಷ್ಠತಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವವೆಂದಲ್ಲ.

ಕಂಪನಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಇದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು : ಧ್ವನಿ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವು ಗ್ರಹಣೆಯಾಗದಿರುವ ಗರಿಷ್ಠ ಮಿತಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಂಪನದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎಂದಿರಲಿ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಕೆಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆತನ ಮಂದ್ರತಮಧ್ವಾನ ನಾದ ಪ್ರಥಮಶ್ರುತಿ ಇದೆ ಎಂದೂ ಅದು ೪೪ ಕಂಪನಗಳ ನಾದವೆಂದೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ಎರಡನೇ ಶ್ರುತಿಯು ೪೬ ಕಂಪನಗಳ ನಾದವೆಂದಾಗುವುದು. ಈಗ ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ೨ ಕಂಪನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಂಪನಕ್ಕಿಂತ ಅತ್ಯಲ್ಪಾಂಶ ಹೆಚ್ಚಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವು ಗೋಚರವಾಗುವುದಾದರೂ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಧ್ವನ್ಯಂತರವು ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಭವವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ವನ್ಯಂತರವೆಂಬುದು ೪೫.೧ರಿಂದ ೪೫.೯ರ ವರೆಗಿನ ಯಾವ ಕಂಪನಾಂಶದಲ್ಲಿರುವ ಧ್ವನಿಯಾದರೂ ಅದು ಎರಡನೇ ಶ್ರುತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಲಾರದು. ಶ್ರೀ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ಹೇಳುವಂತಾದರೆ ಎರಡನೆ ಶ್ರುತಿಯು ೪೫.೧ ಕಂಪನದ್ದೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಎಣಿಸಿದರೆ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಯು ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳು ಮುಗಿದು ಹೋಗುವವು.

ಕನಿಷ್ಠತಮ ಧ್ವನಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಶ್ರುತಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಷ್ಟು ಈ ಉದಾಹರಣದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮಂದ್ರತಮ ಧ್ವಾನವೆಂಬುದು ಇದೇ ೪೪ ಕಂಪನಗಳಲ್ಲಿರುವುದೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವ ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಅವನಿಗೇ ಗೊತ್ತು ಹೊರತು ಇನ್ನಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಏನಿದ್ದರೂ ಅವನ ಶ್ರುತಿನಿದರ್ಶನ ಕ್ರಮವೆಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂದಿಗ್ಧ ಹಾಗೂ ಭ್ರಾಮಕವಾದುದೇ ಸರಿ.

ಶ್ರೀ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮಂದ್ರತಮಧ್ವಾನವನ್ನು ೬೬ ಕಂಪನಗಳಲ್ಲಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (ಸಂ. ರಾ. ವ್ಯಾ. ೪೭೭) ಹಾಗೂ "ಅವನು ವಿಧಿಸುವ ಮಂದ್ರತಮಧ್ವಾನಕ್ಕೂ ವೀಣಾತಂತಿಯು ಧ್ವನಿ ವರ್ಧನವಿಲ್ಲದೆ ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲ ಆವೇಗಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಧ್ವನಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತವೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ, ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸುಮಾರು ೦.೫ ಕಂಪನಸಂಖ್ಯೆಯ ಅಂತರವನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು." ಎಂದು ಸಹ ಇವರೇ ಹೇಳುವುದು ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಹಳ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಇದೆಷ್ಟು ಸಂಬದ್ಧ ಎಂಬುದನ್ನು ವಾಚಕರೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು.

'ಅಧರಾಧರತೀವ್ರಾಸ್ತಾಃ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು "(ಹೀಗೆಯೇ) ಅವುಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ತನ್ನ ಕೆಳಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ" ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಇದೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ.

'ಅಧರಾಧರ' ಎಂದರೆ ಕೆಳಗಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಹೊರತು ಅನ್ಯಥಾ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರದೆಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಚಯವಷ್ಟೆ ಇರುವವರಿ ಗಾದರೂ ತಿಳಿಯದಿರುವ ವಿಚಾರವಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಶ್ರುತಿನಿದರ್ಶನದ ವೀಣೆಯು ಒಂದರ ಕೆಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ ತಂತಿಗಳಿರುವ 'ಹಾರ್ಪ್'ನಂತಹ ವಾದ್ಯ ವೆಂದು (Harp) ಶ್ರೀಯುತರು ತಮ್ಮ ಅದೇ ಗ್ರಂಥ ಪುಟ ೨೧೩ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಶ್ರುತಿ ಏರಿಸಿದ ಆ ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಎಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಂತಿಯೂ ತನ್ನ ಕೆಳಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ 'ಔಚಿತ್ಯ'ವನ್ನು ವಾಚಕರು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವೀಣಾದ್ವಯೇ ಸ್ವರಾಃ ಸ್ಥಾಪ್ಯಾಸ್ತತ್ರ ಷಡ್ಜಶ್ಚತುಃ ಶ್ರುತಿಃ ।
ಸ್ಥಾಪ್ಯಸ್ತಂತ್ರ್ಯಾಂ ತುರೀಯಾಯಾಮೃಷಭಸ್ತ್ರಿಶ್ರುತೀಸ್ತತಃ ॥
ಪಂಚಮೀ ತಸ್ಯ ತೀಯಾಯಾಂ ಗಾಂಧಾರೋ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಸ್ತತಃ ।
ಅಷ್ಟಮೀತೋ ದ್ವಿತೀಯಾಯಾಂ ಮಧ್ಯಮೋಥ ಚತುಃಶ್ರುತಿಃ ॥
ದಶಮೀತಶ್ಚತುರ್ಥ್ಯಾಂ ಸ್ಯಾತ್ ಪಂಚಮೋಥ ಚತುಃಶ್ರುತಿಃ ॥ ೧೫ ॥

ಚತುರ್ದಶೀತಸ್ತುರ್ಯಾಯಾಂ ಧೈವತಸ್ತ್ರಿಶ್ರುತಿಸ್ತತಃ ।
ಅಷ್ಟಾದಶ್ಯಾಸ್ತೃತೀಯಾಯಾಂ ನಿಷಾದೋ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಸ್ತತಃ ॥ ೧೬ ॥
ಏಕವಿಂಶ್ಯಾ ದ್ವಿತೀಯಾಯಾಂ ವೀಣೈಕಾತ್ರಧ್ರುವಾ ಭವೇತ್ ।

ಹೀಗೆ ಶ್ರುತಿಗೊಳಿಸಿದ ಎರಡೂ ವೀಣೆಗಳ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾಪನೆ ಹೇಗೆಂದರೆ- ಚತುಃಶ್ರುತಿಸ್ವರವಾದ ಷಡ್ಜವನ್ನು ವೀಣೆಯ ನಾಲ್ಕನೆ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಋಷಭವನ್ನು ಷಡ್ಜದ ಮುಂದಿನ ಮೂರನೇ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ; ಎಂದರೆ ಆರಂಭದಿಂದ ಏಳನೇ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಸ್ವರವಾದ ಗಾಂಧಾರವನ್ನು ಆರಂಭದಿಂದ ಒಂಬತ್ತನೇ ತಂತಿ ಯಲ್ಲಿಯೂ; ಹೀಗೆಯೇ ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಸ್ವರವೆನ್ನುವ ಮಧ್ಯಮವನ್ನು ಹದಿಮೂರನೆ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ಚತುಃಶ್ರುತಿ ಪಂಚಮವನ್ನು ಹದಿನೇಳನೇ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಧೈವತವನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ದ್ವಿಶ್ರುತಿ ಸ್ವರವಾದ ನಿಷಾದವನ್ನು ಕೊನೆಯ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೇ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಆ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರುತಿನಾದಗಳನ್ನೇ ಈಗ ಸ್ವರಗಳೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥ. ಹಾಗೆ ಆ ವೀಣೆಗಳ ೪, ೭, ೯, ೧೩, ೧೭, ೨೦, ೨೨ನೇ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಧ್ರುವವೀಣೆಯೆಂದೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಚಲವೀಣೆಯೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ-

ಚಲವೀಣಾ ದ್ವಿತೀಯಾ ತು ತಸ್ಯಾಂ ತಂತ್ರೀಸ್ತು ಸಾರಯೇತ್ ।
ಸ್ವೋಪಾಂತ್ಯತಂತ್ರೀಮಾನೇಯಾಸ್ತಸ್ಯಾಂ ಸಪ್ತಸ್ವರಾ ಬುಧೈಃ ॥
ಧ್ರುವವೀಣಾಸ್ವರೇಭ್ಯೋಽಸ್ಯಾಂಚಲಯಾಂತೇ ಸ್ವರಾಸ್ತದಾ ।
ಏಕಶ್ರುತ್ಯಪಕೃಷ್ಟಾಃಸ್ಯರೇವನ್ಯಾಪಿಸಾರಣಾ ॥

ಇನ್ನೊಂದು ಚಲವೀಣೆ. ಅದರ ಸ್ವರತಂತಿಗಳನ್ನು ಚಲಾಯಿಸಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಅವು ಇರುವ ತಂತಿಗಳಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ ತಂತಿಗಳಿಗೆ ತರಬೇಕು; ಅರ್ಥಾತ್ ಆ ವೀಣೆಯ ೩, ೬, ೮, ೧೨, ೧೬, ೧೯, ೨೧ನೇ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿವೆ ಎಂದೆಣಿಸಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಆಗ ಚಲವೀಣೆಯ ಸ್ವರಗಳು ಧ್ರುವ ವೀಣೆಯವುಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಕೆಳಗೆ ಬಂದಂತಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ ಚಲವೀಣೆಯ ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳ ಕೆಳಗಿನ ತಂತಿಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಬೇಕು.

ಶ್ರುತಿದ್ವಯಲಯಾತ್ತಸ್ಯಾಂ ಚಲವೀಣಾ ಗತಾಗನೀ
ಧ್ರುವೀಣೋಪಗತಯೋರಿಧಯೋಽವಿಶತಃ ಕ್ರಮಾತ್ ।
ತೃತೀಯಸ್ಯಾಂ ಸಾರಣಾಯಾಂ ವಿಶತಃ ನಪಯೋರಿಧೌ

ನಿಗಮೇಷು ಚತುರ್ಥ್ಯಾಂತು ವಿಶಂತಿ ಸಮಪಾಃ ಕ್ರಮಾತ್ ॥
ಶ್ರುತಿದ್ವಾವಿಂಶತಾವೇವಂ ಸಾರಣಾನಾಂ ಚತುಷ್ಟಯಾತ್ ।
ಧ್ರುವಾಶ್ರುತಿಷು ಲೀನಾಯಾಮಿಯತ್ತಾ ಜ್ಞಾಯತೇ ಸ್ಫುಟಂ ॥
ಅತಃ ಪರಂ ತು ರಕ್ತಿಘ್ನಂ ನ ಕಾರ್ಯಮುಪಕರ್ಷಣಂ ॥ ೨೩ ॥

ಈ ಎರಡನೇ ಸಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಲವೀಣೆಯ ಸ್ವರಗಳು ಧ್ರುವವೀಣೆಯ ಸ್ವರಗಳಿಗಿಂತ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಷ್ಟು ಕೆಳಗೆ ಇಳಿಯುವಾಗ ಚಲವೀಣೆಯ ಗ, ನಿ ಸ್ವರಗಳು ಎರಡು ಶ್ರುತಿಯಂತೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡುದುವರಿಂದ ಧ್ರುವವೀಣೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ರಿ, ಧ' ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಮೂರನೇ ಸಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಚಲವೀಣೆಯ ರಿ ಮತ್ತು ಧ ಸ್ವರಗಳು ಧ್ರುವವೀಣೆಯ ಸ ಮತ್ತು ಪ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ಸಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಲವೀಣೆಯ ಸ, ಮ, ಪ ಸ್ವರಗಳು ಧ್ರುವವೀಣೆಯ ನಿ, ಗ, ಮ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸಾರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗುವುದರಿಂದ ಶ್ರುತಿ ಎಂದರೆ ಇಷ್ಟು ಎಂಬ ಮಿತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ, ರಕ್ತಿಗೆ ಎಂದರೆ ಚಲವೀಣೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ಧ್ರುವವೀಣೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಹಾನಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಎಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಮಂದ್ರವಾದ ಧ್ವನಿಯು ಸ್ಫುಟಗೋಚರವಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಸಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ.

ಶ್ರುತಿಭ್ಯಃ ಸ್ಯುಃ ಸ್ವರಾಃ ಷಡ್ಜ ರ್ಷಭ ಗಾಂಧಾರ ಮಧ್ಯಮಾಃ ।
ಪಂಚಮೋ ಧೈವತ ಶ್ಚಾಥ ನಿಷಾಧ ಇತಿ ಸಪ್ತ ತೇ ॥ ೨೪ ॥
ತೇಷಾಂ ಸಂಜ್ಞಾ ಸರಿಗಮ ಪಧ ನೀತ್ಯಪರಾಮತಾ ।

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದ ೪ನೇ, ೭ನೇ, ೯ನೇ, ೧೩ನೇ, ೧೭ನೇ, ೨೦ನೇ, ೨೨ನೇ ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಷಡ್ಜ, ಋಷಭ, ಗಾಂಧಾರ, ಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಧೈವತ, ನಿಷಾದ ಎಂಬ ಏಳು ಸ್ವರಗಳಾಗುವುವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ಧ ನಿ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿವೆ.

ಶ್ರುತ್ಯನಂತರ ಭಾವೀಯಃ ಸ್ನಿಗ್ಧೋಽನುರಣನಾತ್ಮಕಃ ।
ಸ್ವತೋ ರಂಜಯತಿ ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತಂ ಸ ಸ್ವರಉಚ್ಯತೇ ।

ಶ್ರುತಿಯ, ಎಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸ್ವರವಿರುವ ನಾಲ್ಕನೇ, ಏಳನೇ ಇತ್ಯಾದಿ ಶ್ರುತಿಯ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಇಂಪಾಗಿರುವ ಹಾಗೂ, ಅನುರಣನಾತ್ಮಕಃ ಎಂದರೆ ನುಡಿಯುತ್ತಲಿದ್ದು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ನಾದವು ಸ್ವರವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ನಾದವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಹ್ರಸ್ವ ಸ್ವರೂಪದ ನಾದವು ಶ್ರುತಿ ಎಂದೂ ಅದೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥೂಲ ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದರೆ ಸ್ವರವೆಂದೂ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ನನು ಶ್ರುತಿಶ್ಚತುರ್ಥ್ಯಾದಿ ರಸ್ತ್ವೇವಂ ಸ್ವರಕಾರಣಂ
ತ್ರ್ಯಾದೀನಾಂ ತತ್ರ ಪೂರ್ವಾಸಾಂ ಶ್ರುತೀನಾಂ ಹೇತುತಾ ಕಥಂ ॥ ೨೭ ॥
ಬ್ರೂಮಸ್ತು ಯರ್ಾತೃತೀಯಾದಿಃ ಶ್ರುತಿಃ ಪೂರ್ವಾಭಿಕಾಂಕ್ಷಯಾ ।
ನಿರ್ಧಾರ್ಯತೇತಃ ಶ್ರುತಯಃ ಪೂರ್ವಾ ಅಪ್ಯತ್ರಹೇತವಃ ॥

ಶ್ರುತಿನಿದರ್ಶನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ- ಹಿಂದೆ ಶ್ರುತಿನಿದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಾದಿಸ್ವರಗಳು

ಕ್ರಮವಾಗಿ ೪, ೩, ೨, ೪, ೪, ೩, ೨ರಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ಸ್ವರಗಳು ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದಾಗಿವೆ ಎಂದಾಯಿತಷ್ಟೆ? ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳಿರುವುದು ೪ನೇ, ೩ನೇ ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದೊಂದೇ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಷಡ್ಜದ ಹಿಂದೆ ೩, ಋಷಭದ ಹಿಂದೆ ೨ ಮುಂತಾಗಿರುವ ಪೂರ್ವ ಶ್ರುತಿಗಳು ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವೇನೆಂದರೆ-೪ನೇ, ೩ನೇ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದ ಶ್ರುತಿಗಳು, ಒಂದು ಸ್ವರವು ಅದರಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದಿಂದ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಏರಿನಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಏರಿಸಿದಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಶ್ರವಣಪರಿಮೇಯವಾದ 'ಧ್ವನ್ಯಂತರಾ ಶ್ರುತಿ' ಎಂಬ ಪರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಭೇದವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ, ನಾಲ್ಕನೇ, ಮೂರನೇ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳ ಉಚ್ಚತ್ವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುವ ೩, ೨ ಇತ್ಯಾದಿ ಗಣನೆಯೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಗೆ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಅಥವಾ ಮೂರನೆಯದು ಎಂಬಂತೆ ಸಂಖ್ಯಾ ನಿರ್ದೇಶ ಮಾಡಬೇಕಿದ್ದರೆ ಹಿಂದೆ ಮೂರು ಅಥವಾ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಬೇಕು ತಾನೆ? ಕಲ್ಲಿನಾಥನೂ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- "ಪೂರ್ವಪೂರ್ವಾಭಿಕಾಂಕ್ಷಯೇತಿ । ಉಚ್ಚೋಚ್ಚತರತಾರೂಪೇಣಲಕ್ಷಣೇನ ಸ್ವೋತ್ಪತ್ತಾ ಸಂಖ್ಯಯಾ ತುರ್ಯಾದಿ ವ್ಯಪದೇಶೇಚ ಪೂರ್ವಸ್ಯಾ ಆಕಾಂಕ್ಷಾ ತಯಾಯತೋ ನಿರ್ಧಾರ್ಯತೇ ಅತಃ ಇತ್ಯರ್ಥಃ" ಸ್ವರಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಗದಿಯಾದ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳ ಎಣಿಕೆಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಶ್ರುತಿಗಳೂ ಸ್ವರ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಮುಂದೆ ಸ್ವರಗಳ ನಾನಾ ವಿಕೃತಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿರುವುದರಿಂದ ಆ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗದಂತೆ ತಿಳಿಯುವ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ನಾದಗುಣಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಐದು ಜಾತಿಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ರುತಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ದೀಪ್ತಾಯತಾ ಚ ಕರುಣಾ ಮೃದುರ್ಮಧ್ಯೇತಿ ಜಾತಯಃ ।
ಶ್ರುತೀನಾಂ ಪಂಚ ತಾಸಾಂ ಚ ಸ್ವರೇಷ್ವೇವಂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಿಃ ॥ ೧೯ ॥
ದೀಪ್ತಾಯತಾ ಮೃದುರ್ಮಧ್ಯಾ ಷಡ್ಜೇಸ್ಯಾದೃಷಭೇ ಪುನಃ ।
ಸಂಸ್ಥಿತಾ ಕರುಣಾ ಮಧ್ಯಾ ಮೃದುರ್ಗಾಂಧಾರಕೇ ಪುನಃ ॥ ೨೦ ॥
ದೀಪ್ತಾಯತೇ ಮಧ್ಯಮೇತೇ ಮೃದುಮಧ್ಯೇ ಚ ಸಂಸ್ಥಿತೇ ।
ಮೃದುರ್ಮಧ್ಯಾಯತಾಖ್ಯಾ ಚ ಕರುಣಾ ಪಂಚಮೇ ಸ್ಥಿತಾ ।
ಕರುಣಾಚಾಯತಾ ಮಧ್ಯಾಧೈವತೇ ಸಪ್ತಮೇ ಪುನಃ ।
ದೀಪ್ತಾಮಧ್ಯೇತಿ ತಾಸಾಂಪಜಾತೀನಾಂ ಬ್ರೂಮಹೇ ಭಿದಾಂ ॥

ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ, ಕರುಣಾ ಎಂಬ ಐದು ಜಾತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜಾತಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೀಗಿವೆ-ಷಡ್ಜಕ್ಕಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದಂಥವು. ಋಷಭದ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳು ಕರುಣಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಮೃದು ಎಂಬ ಜಾತಿಗಳವು. ಗಾಂಧಾರದ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ ಜಾತಿಗಳವು.

ಮಧ್ಯಮದ ನಾಲ್ಕು ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ ಜಾತಿಗಳ ಶ್ರುತಿಗಳು. ಪಂಚಮದ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳು ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ, ಆಯತಾ, ಕರುಣಾ ಜಾತಿಗಳವು. ಧೈವತದಲ್ಲಿ ಕರುಣಾ, ಆಯತಾ, ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬ ಮೂರು ಜಾತಿಯ ಶ್ರುತಿಗಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ದೀಪ್ತಾ, ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬೆರಡು ಜಾತಿಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ನಿಷಾದ ಸ್ವರದಲ್ಲಿರುವವು. ಇನ್ನು ಈ ಐದೂ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತೀವ್ರಾ ರೌದ್ರೀ ವಜ್ರಿಕೋಗ್ರೇತ್ಯುಕ್ತಾ ದೀಪ್ತಾ ಚತುರ್ವಿಧಾ ।
ಕುಮುದ್ವತ್ಯಾಯತಾ ಯಾಃ ಸ್ಯಾತ್ ಕ್ರೋಧಾ ಚಾಥ ಪ್ರಸಾರಿಣೀ ।
ಸಂದೀಪಿನೀ ರೋಹಿಣೀ ಚ ಭೇದಾಃ ಪಂಚೇತಿ ಕೀರ್ತಿತಾಃ ।
ದಯಾವತೀ ತಥಾ ಲಾಪಿನ್ಯಥ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಮದಂತಿಕಾ ।
ತ್ರಯಸ್ತೇ ಕರುಣಾ ಭೇದಾ ಮೃದೋರ್ಭೇದ ಚತುಷ್ಟಯಂ ॥
ಮಂದಾ ಚ ರತಿಕಾ ಪ್ರೀತಿಃ ಕ್ಷ್ಮೇತಿ ಮಧ್ಯಾತು ಷಡ್ವಿದಾ ।
ಛಂದೋವತೀ ರಂಜನೀ ಚ ಮಾರ್ಜನೀ ರಕ್ತಿಕಾ ತಥಾ ।
ರಮ್ಯಾ ಚ ಕ್ಷೋಭಿಣೀತ್ಯಾಸಾಮಥ ಬ್ರೂಮಃ ಸ್ವರಸ್ಥಿತಿಂ ।

ದೀಪ್ತಾ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಾ, ರೌದ್ರೀ, ವಜ್ರಿಕಾ, ಉಗ್ರಾ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಆಯತಾ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಮುದ್ವತೀ, ಕ್ರೋಧಾ, ಪ್ರಸಾರಿಣೀ, ಸಂದೀಪಿನೀ, ರೋಹಿಣೀ ಎಂಬ ಐದು ಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ದಯಾವತೀ, ಆಲಾಪಿನೀ, ಮದಂತಿಕಾ ಎಂಬ ಮೂರು ಕರುಣಾ ಜಾತಿಯ ಭೇದಗಳು. ಮಂದಾ, ಪ್ರೀತಿ, ರತಿಕಾ, ಕ್ಷ್ಮಾ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳು ಮೃದು ಜಾತಿಯವು. ಮಧ್ಯಾಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಛಂದೋವತೀ, ಮಾರ್ಜನೀ, ರಂಜನೀ, ರಕ್ತಿಕಾ, ಕ್ಷೋಭಿಣೀ, ರಮ್ಯಾ ಎಂಬ ಆರು ಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವುವು ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿರುವಂಥವೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತೀವ್ರಾ ಕುಮುದ್ವತೀ ಮಂದಾ ಛಂದೋವತ್ಯಸ್ತು ಷಡ್ಜಗಾ
ದಯಾವತೀ ರಂಜನೀ ಚ ರತಿಕಾ ಚರ್ಷಭೇ ಸ್ಥಿತಾಃ ॥
ರೌದ್ರೀ, ಕ್ರೋಧಾಚ ಗಾಂಧಾರೇ ವಜ್ರಿಕಾಥ ಪ್ರಸಾರಣೀ
ಪ್ರೀತಿಶ್ಚ ಮಾರ್ಜನೀತ್ಯೇತಾಃ ಶ್ರುತಯೋ ಮಧ್ಯಮಾಶ್ರಿತಾಃ
ಕ್ಷಿತೀ ರಕ್ತಾ ಚ ಸಂದೀಪಿನ್ಯಾಲಾಪಿನ್ಯಪಿ ಪಂಚಮೇ
ಮದಂತೀ ರೋಹಿಣೀ ರಮ್ಯೇತ್ಯೇತಾಸ್ತಿಸ್ರಸ್ತು ಧೈವತೇ
ಉಗ್ರಾ ಚ ಕ್ಷೋಭಿಣೀತಿ ದ್ವೇ ನಿಷಾಧೇ ವಸತಃ ಶ್ರುತೀಃ ॥ ೩೯ ॥

ಷಡ್ಜದ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಾ, ಕುಮುದ್ವತೀ, ಮಂದಾ, ಛಂದೋವತೀ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಋಷಭದಲ್ಲಿ ದಯಾವತೀ, ರಂಜನೀ, ರತಿಕಾ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧಾರದಲ್ಲಿ ರೌದ್ರೀ ಮತ್ತು ಕ್ರೋಧಾ ಎಂಬವೂ, ಮಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವಜ್ರಿಕಾ, ಪ್ರಸಾರಿಣೀ, ಪ್ರೀತಿ, ಮಾರ್ಜನೀ ಎಂಬವೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕ್ಷಿತೀ, ರಕ್ತಾ, ಸಂದೀಪಿನೀ, ಆಲಾಪಿನೀ ಎಂಬವು ಪಂಚಮದಲ್ಲಿರುವ ಜಾತಿಭೇದಗಳು. ಮದಂತೀ, ರೋಹಿಣೀ ರಮ್ಯಾ ಎಂಬವು ಧೈವತ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಉಗ್ರಾ, ಕ್ಷೋಭಿಣೀ ಎಂಬೆರಡು ಭೇದಗಳು ನಿಷಾದದ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳು ಸಾಮಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಂಜನಾರ್ಥವಾಗಿ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸತಕ್ಕ ಗುಣವಿಶೇಷಗಳು, ಹೊರತು ಉಚ್ಚನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲ.

ಅದರಿಂದಲೇ ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು 'ಸ್ವರವಿಶೇಷಶ್ರುತಿ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಗಾನದ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಈ ಸ್ವರ ವಿಶೇಷ ಶ್ರುತಿರೂಪಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ.

ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ವಿಧಾನಗಳು ಸ್ವರಗಳ ಉಚ್ಚನೀಚತ್ವ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿ ಇವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಗಿದೆ :

ಸಾಮವ್ಯತಿರಿಕ್ತೇ ಶ್ರುತಿದ್ವಯಮೇವ ವರ್ತತೇ ಇತ್ಯಾಹ : -
ದೀಪ್ತಾಮುದಾತ್ತೇ ಜಾನೀಯಾತ್ ದೀಪ್ತಾಂ ಚ ಸ್ವರಿತೇ ವಿದುಃ
ಅನುದಾತ್ತೇ ಮೃದಾಜ್ಞೇಯಾ ಗಾಂಧರ್ವಶ್ರುತಿ ಸಂವಾದಃ ।

(*ನಾ. ಶಿ. ೧.೭.೧೮*)

ವಿವರಣ : ಗಾಂಧರ್ವೇ ಗಾನೇ ಶ್ರುತೇರಭವೇಪಿತತ್ವದ್ವಶಃ ಸ್ವರಃ ಕಾರ್ಯಃ ಇತ್ಯಾಹ । ಸ್ವರಸಂವಾದ ಏತಾಋಗಾದಿ ವಿಷಯೇ ಏತಾವದ್ಗಾನಾದಿ ವಿಷಯೇ ।

ಭರತನು ಗಾಂಧರ್ವದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸತಕ್ಕ ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದ ಧ್ರುವಾಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಶ್ರುತಿತ್ವದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡತಕ್ಕುವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :-

ನಹಿ ವರ್ಣ ಪ್ರಕರ್ಷಸ್ತು ಧ್ರುವಾಣಾಂ ಸಿದ್ಧಿ ರಿಷ್ಯತೇ
ಶ್ಯೇನೋವಾಪ್ಯಧನಾ ಬಿಂದುರ್ಯೇಚಾನ್ಯೇ ತಿ ಪ್ರಕರ್ಷಿಕಾಃ ॥ ೨೭ ॥
ತೇ ಧ್ರುವ್ಯಾನಾಂ ಪ್ರಯೋಗೇಷು ನ ಕಾರ್ಯಾಃ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣತಃ ॥
ಯಸ್ಮಾದರ್ಥಾನುರೂಪಾ ಹಿ ಧ್ರುವಾ ಕಾರ್ಯಾರ್ಥದರ್ಶಿಕಾ ।
ವರ್ಣಾನಾಂ ತು ಪುನಃ ಕಾರ್ಯಂ ತ್ವ ಶತ್ವಂ ಪದಸಂಶ್ರಯಂ ॥ ೨೯ ॥
ಯೋऽತ್ರ ಪ್ರಯೋಗೇ ಗಚ್ಛಂತಿ ತಾಂಶ್ಚ ವರ್ಣಾತನ್ನಿಬೋಧತ ।
ಪ್ರಸನ್ನಾದಿಃ ಪ್ರಸನ್ನಾಂತಃ ಪ್ರಸನ್ನಾದ್ಯಂತ ಏವಚ ॥ ೩೦ ॥
ಪ್ರಸನ್ನ ಮಧ್ಯಮಶ್ಚೈವ ಬಿಂದುಃ ಕಂಪಿತರೇಚಿತಾ
ತಾರಶ್ಚೈವ ಹಿ ಮಂದ್ರಶ್ಚ ತಥಾ ತಾರತರಃ ಪುನಃ
ಪ್ರೇಂಖೋಲಿತಸ್ತಾರಮಂದ್ರೌ ಮಂದ್ರ ತಾರಸಮಸ್ತಥಾ
ಸನ್ನಿವೃತ್ತಃ ಪ್ರವೃತ್ತಶ್ಚ ಪ್ರಸಾದೋಪಾಂಗಿ ಏವಚ
ಊರ್ಮಿ ಪ್ರೇಂಖೋವಲೋಕಶ್ಚ ಇತ್ಯೇತೇಸರ್ವವರ್ಣಗಾಃ ॥ ೩೨ ॥
ಸ್ಥಾಯಿವರ್ಣಾದ್ಯತೇ ಏಷಾಂ ಸಂಪ್ರವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ಲಕ್ಷಣಂ
ಕ್ರಮಶೋ ದೀಪಿತೋ ಯಃ ಸ್ಯಾತ್ ಪ್ರಸನ್ನಾದಿಃ ಸತಥ್ಯತೇ
ನ್ಯಸ್ತೋಚ್ಚಾರಿತ ಏವೈಷ ಪ್ರಸನ್ನಾಂತೋ ವಿಧೀಯತೇ ।
ಆದ್ಯಂತಯೋಃ ಪ್ರಸನ್ನತ್ವಾತ್ ಪ್ರಸನ್ನಾದ್ಯಂತ ಇಷ್ಯತೇ ।
ಪ್ರಸನ್ನಮಧ್ಯೋ ಮಧ್ಯೇ ತು ಪ್ರಸನ್ನತ್ವಾದುದಾಹೃತು ।
ಸರ್ವಸಾಮ್ಯಾತ್ ನವೋಜ್ಞೇಯಃ ಸ್ಥಿತಸ್ತ್ವೇತಸ್ವರೋಪಿಯಃ ।
ಆದಿಮಧ್ಯಲಯೋ ಯತ್ರ ಸಚೋರ್ಮಿರಿತಿಸಂಜ್ಞಿತಃ
ಶ್ರುತಯೋಸ್ಯಾದ್ವಿತೀಯಸ್ಯಮೃದುಮಧ್ಯಾತಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ (ಸ್ವರಾಃ)
ಆಯತಾತ್ವಂ ಭವೇನ್ನೀಚೇ ಮೃದುತ್ವಂ ಚ ವಿಪರ್ಯಯೇ ।

ಸ್ವೇ ಸ್ವರೇ ಮಧ್ಯಮುತ್ಪಂಚ ಮೃದುಮಧ್ಯ ಮಯೋಸ್ತ ಥಾ ।
ದೀಪ್ತಾ ಯತೇ (ತಾ) ಕರುಣಾನಾಂ ಶ್ರುತೀನಾಮೇಷ ನಿಶ್ಚಯಃ ।
ಬಿಂದುರೇಕಕಲೋ ಜ್ಞೇಯಃ ಕಂಪಿತಶ್ಚ ಕಲಾದ್ವಯಂ
ಯಸ್ತು ಕಂಠೇಸ್ವರೋಧಃ ಸ್ಯಾತ್‌ಸತುತಾರಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ
ಉರೋಕತಸ್ತಥಾ ಮಂದ್ರೋ ಮೂರ್ಧ್ನಿ ತಾರತರಃ ಸ್ಮೃತಃ ।
ಕ್ರಮಾತಸ್ತು ಯಸ್ತಿ ರಃ ಷಷ್ಠ ಃ ಪಂಚಮ ಏವವಾ ।
ತಾರಮಂದ್ರ ಪ್ರಸನ್ನಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯೋ ಹ್ಯಪರೋಹಣಾತ್ ।
ಪ್ರಸನ್ನಾಂತಃ ಸ್ವರೋ ಯತ್ರಪ್ರಸಾದಃ ಸತು ಸಂಜ್ಞಿತಃ ।
ಆಪಾಂಗಿತಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಸ್ವರಾಣಾಮಥಸಂಚರಾತ್ ।
ರೇಚಿತಃ ಶಿರಸಿ ಜ್ಞೇಯಃ ಕಂಪಿತಶ್ಚತಲಾಶ್ರಯಂ
ಕಂಠೇ ನಿರುದ್ಧ ಏವವಃ ತುಹರೋ ಸಾಮಜಾಯತೇ // ೪೩ //
ಏವಮೇತೇ ಹ್ಯಲಂಕಾರಾ ವಿಜ್ಞೇಯಾ ನಾತ್ರಸಂಶಯಾಃ ।

(೧, ೨, ೩ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ನಾರದೀಯಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುವಂಥವೇ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ :- "ಸ್ವೇಸ್ವೇಸ್ವರೇ ಮಧ್ಯಮುತ್ವಂ ತತ್ಸಮಾಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್".)

ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ "ಅತ್ರಧ್ರುವಾ ಪ್ರಯೋಗೇ ಯೇ ಗಚ್ಛಂತಿ ಉಪಯುಜ್ಯಂತೇ ತಾನ್ ನಿಬೋಧತ ಸ್ವಯಮೂಹಧ್ವಂ ವರ್ಣಲಕ್ಷಣಂತಾವತ್ । ಊಹೋ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಃ ।..... ಲಕ್ಷಣಮಪಿ ಕರ್ತವ್ಯಮಿತಿಸೂಚಯತಿ । ಅತಏವೋದ್ದಿಶತಿ ಪ್ರಸನ್ನಾದಿರಿತ್ಯಾದಿ ಸರ್ವವರ್ಣಗಾ ಇತ್ಯಂತೇನ । .....ಅಸ್ಮಾಭಿಃ ಪೂರ್ವಗ್ರಂಥೇತು ಯದನುಕ್ತಂ ತದ್‌ವ್ಯಾಖ್ಯಾಯತೇ । ದೀಪನಂ ತಾರತಾ, ಪ್ರಸಾದೋ ಮಂದ್ರತಾ । ದೀಪ್ತಿರ್ನಾಮಶ್ಪಾನಕ ಶ್ರೋತೃ (ನಿಷ್ಠೋ) ವಿಶೇಷೋಧರ್ಮಇತ್ಯನುಕ್ತಸಮಂಸ್ವರಸಾಧಾರಣಂ । ಸಾಮವೇದೇ ಚ ರಾಮುಸಾನೋಮೇ ಇತಿಚ ಯದುಚ್ಯತೇ ತದಿಹಾನುಪಯೋಗೀತ್ಯಾಸ್ತಾಮೇತತ್ । ದೀಪನಪ್ರಸಂಗಾತ್‌ನಮಃ ಪಶ್ಚಾದುದ್ದಿಷ್ಟೋ ವೃತ್ತಲಕ್ಷಿತಃ । ಸರ್ವಸಾಮ್ಯಾತ್ ಸರ್ವೋಜ್ಞೇಯ ಇತಿ । ದೀಪನಸ್ಯ ಸರ್ವತ್ರ ಸಾಮ್ಯಾದಿತಿ ಯಾವತ್ ಸಮಸ್ಯೈನವಿಶೇಷೋ ನುಗೀತಿರಿತಿ ಸಲಕ್ಷ್ಯತೇ । ಸ್ಥಿತಸ್ತ್ವೇಕ ಸ್ವರೋಪಿಯಃ ಇತಿ ।

ಆದಿಮಧ್ಯಲಯೋಯತ್ತ ಸಚೋರ್ಮಿರಿತಿಸಂಜ್ಞಿತಃ
ಶ್ರುತಯೋ ಸ್ಯಾದ್ವಿನೇಯಸ್ಯ ಮೃದುಮಧ್ಯಾಯತಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ ।
ಆಯುತತ್ಸಂಭವೇನ್ನೀಚೇ ಮೃದುತ್ವಂ ತು ವಿಪರ್ಯಯೇ
ಸ್ವೇ ಸ್ವರೇಮಧ್ಯಮುತ್ವಂ ಚ ಮೃದುಮಧ್ಯಮಯೋಸ್ತಥಾ ।
ಶ್ರುತೀನಾಂ ನಿರ್ಣಯೋಜ್ಞೇಯಃ ॥ಇತಿ॥

.........ಗಾಂಧಾರಸ್ಯೈಕಾಕ್ಷರಗತಸ್ಯ ನೀಚೇ ಋಷಭೇಪರೇ ಆಯತಾಶ್ರುತಿಃ
ಕಾರ್ಯಾ । ಮಧ್ಯಮೇಪರೇಮೃದ್ವೀ । ಗಾಂಧಾರ ಏವತು ಪಾರತೋಮಧ್ಯಾ
// ೩೩-೩೭ //

ಏವಂಪ್ರಸಂಗಾದೂರ್ಮಿಂ ಅಕ್ಷಯಿತ್ವಾ ಉದ್ದೇಶಾನುಸಾರೇಣ ಬಿಂದುಮಾಹ । ಬಿಂದುರೇಕ ಕಲ ಇತಿ ವಿಷಯತ್ಯೇಕ ಕಲಇತ್ಯನೇನೋಕ್ತಾ । ತದೇವತುರೂಪಂ ದೀರ್ಘ

ಸ್ವರ ನಿಷ್ಕಂ ಕಂಪಿತಂ । ಬಿಂದು ಕಂಪಿತೋಭಯಲಕ್ಷಣೋಪಜೀಪಿತತ್ವಾತ್ ಪ್ರೇಂಖೋಲಿತಂ ಲಕ್ಷಯತಿ । ಗತಾಗತಪ್ರವೃತ್ತೋ ಯಃ ನ ಪ್ರೇಂಖೋಲಿತ ಇತಿ । ಬಿಂದು ಕಂಪಿತಾಂದೋಲನಾದಿತ್ಯರ್ಥಃ ವ್ಯುದ್ವಾಯತಗಮನಾಭ್ಯಾಸಾದಿತ್ಯೇಕೇ ॥ ೩೮ ॥ .... ಏತದಲಂಕಾರದ್ವಯೇನಾಂದೋಲನಾತ್ ಸನ್ನಿಸ್ವತ್ತ ಪ್ರವೃತ್ತಸ್ಯ ಲಕ್ಷಣಮೂಹಿತುಂ ಶಕ್ಯತೇ ಇತ್ಯಾಶಯೇನ ತದುಲ್ಲಂಘ್ಯಪ್ರಸಾದಂ ಲಕ್ಷಯತಿ । ಪ್ರಸನ್ನಾಂತಃ ಸ್ವರೋಯತ್ರ ಪ್ರಸಾದಃ ಸತ್ವಿತಿ । ಆದೌ ಸ್ವರಸ್ಯಭರ್ತ್ಸನರೋಧನದೀಪನ ವೇದನಕಂಪನವಲನನಯ ಸ್ಫುರಣಧರ್ಮಿ ಮಣಾದಿ (ಮರಣಾದಿ?) ಯಥಾ ಯೋಗಂ ವಿಧಾಯಾಂ ತೇ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಸ್ವರಶ್ರುತಿವಿಶೇಷ ಏವ ವಿಶ್ರಾಂತೇಃ ಪ್ರಸಾದಾತ್ ಅಪಾಂಗಂ ಲಕ್ಷಯತಿ.

ಅಪಾಂಗಿತಸ್ತು ವಿಜ್ಞೇಯಃ ಸ್ವರಾಣಾಮಥಸಂಚರಾತ್ । ಇತಿ । ಯಥಾಪಾಂಗ ನಿರೀಕ್ಷಣಮನ್ಯೈರ್ನಲಕ್ಷ್ಯೇ ತದ್ವತ್ ಯದ್ ಭ್ರಮಣವೈಚಿತ್ರ್ಯೇಣದುರನರಾಸ್ವರೂಪ । ಸೋಽಪಾಂಗಿತಃ । ತಥಾ ವಿಧ ಪ್ರಯೋದೇ ಅಂತರ್ಭಾವೇಯದಾ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ವಿಭ್ರಮ ಭಯಾದಂತರ ವೀಕ್ಷಿತ ॥ ಲೌಕಿಕ ಇತಿ ಪ್ರಸಾದಾಪಾಂಗಾಭ್ಯಾಂ ಸಮಂಜನಿತ ಇತಿ ಪೃಥಗ್ ಲಕ್ಷಿತಃ ॥ ೪೨ ॥

ಏವಮುದ್ದಿಷ್ಟಾ ಲಕ್ಷಿತಾ ಅಲಂಕಾರಾ ಊಹಸಿದ್ಧಯೇ । ತತ್ರದೀಪ್ತಾದಿಮಂದ್ರ ತಾರುದಿತಂವಾ ಕಂಪಾದಿಸ್ಥಾನ ಭೇದ ನಿರೋಧನತೋದನಾದಿಃ ಕಾಲದೀರ್ಘತ್ವಾತ್ ಉದ್ದಿಷ್ಟಧರ್ಮೇ ಅಲಂಕಾರಾಶ್ರಿತಂತ್ವಿಯದಿತಿ ತತ್ರದೀಪ್ತಾ ದ್ಯುಕ್ತಮ್ಯತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಯಿತುಮಾಹ

ರೇಚಿತಃ ಶಿರಸಿ ಜ್ಞೇಯಃ ಕಂಪಿತಶ್ಚಕಲಾತ್ರಯಂ
ಕಂಠೇ ನಿರುದ್ಧ ಏವನಃ ತುಹರೋನಾಮ ಜಾಯತೇ ॥ ಇತಿ ॥

ತತಶ್ಚ ತ್ರಿಶ್ರುತೇರೇವಕಂಪತಮಿಚ್ಛಂತಃ ಕಲಾತ್ರಯಮಿತಿ ಶ್ರುತಿ
ತ್ರಯಂವ್ಯಾಚಕ್ಷತೇ । ಅನ್ಯೇ ತು ಚತುಃ ಶ್ರುತೇರೇವ ಶ್ರುತಿತ್ರಯೇ ಕಂಪನಂ
ಕಾರ್ಯಮಿತ್ಯಾಹುಃ । ಇತರೇ ತು ಸರ್ವಸ್ವರವಿಷಯಂ ಕಂಪನಮಿಚ್ಛಂತಿ ।
ಕಲಾತ್ರನಶ್ರುತಿಃ । ಅಪಿತುಕಾಲಕಲಾ । ತತ್ರ ತ್ರಿತ್ವೋಪಾದಸಂಪಾಪ್ರಕರ್ಷ
ಸೂಚನಾಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಾಚ್ಚ । ಉರಸಿ ಕಂಪನಾತ್ ಕಂಪಿತೋ ಲಕ್ಷತ
ಇತ್ಯಾಹ........ ಸಮನಂತರಸ್ವತಾದ್ಯಾ (ವಿಚರ) ತ್ಯುದ್ವಾಹಿತಸ್ತ ಥಾದ್ವಿಕಲಃ
ಆರೋಹತ್ಯೇಕಕಲೋ ಸೌ । .... ತತ್ತ ಚದ್ವಯೋಃ ಸ್ವರಯೋಃ
ಶೀಘ್ರಕಾಲೋಚ್ಚಾರ ಣೇನ ಸಕಲಂ ಪದಂಪ್ರಯುಜ್ಯತೇ ।
ಪುನಸ್ತದುವಾರಿತನಾತ್ ಸ್ವರದ್ವಯೇ ।ಏವಮೇವಾನ್ಯೇ ।
ಕಾಲಕಲಾವಿ ಧೂತಃ ಸ್ವರರೂಪವಿಧೂನನಾತ್ ।

.... ಏವಮಲಂಕಾರಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾಃ

(ಭ. ನಾ. ಅ. ೩೧ . ಶ್ಲೋ ೧೪ -೪೪)

ಮೇಲಿನ ಭಾರತೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ಮುಖ್ಯಾಂಶ ಹೀಗೆ: ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜ್ಯವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳೂ ಧ್ರುವಾಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುವಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಏರಿಳಿಯಾಗುವ ಹಾಗೂ ಸುದೀರ್ಘ ವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಅಲಂಕಾರಗಳು ತ್ಯಾಜ್ಯ. ಕೆಲವೊಂದು ವರ್ಣಗಳ ಕಲಾ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವನ್ನು

ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ (ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಹ್ರಸ್ವೋಚ್ಚಾರ ಪ್ರಮಾಣ) ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮಾಡಿ ನಾರದೀಯಶಿಕ್ಷೆಯ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಶ್ರುತಿ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಈ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಾಯಿ ಆರೋಹಿ, ಅವರೋಹಿ, ಸಂಚಾರಿ ಎಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರಸನ್ನಾದಿ ಮೊದಲಾದ ೩೩ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಗಾನಕ್ಕೆ ವಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಇದನ್ನಿಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದೇಕೆಂದರೆ- ಶ್ರೀ ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳು ಆವರ್ತಕಸ್ವರ, ಮಧ್ಯಮಭಾವ, ಪಂಚಮಭಾವ, ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿವೆ, 'ಗಾನಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ತಳಹದಿಯಂತಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾರಣನಾದವನು. ಅವನು ಇವುಗಳನ್ನು ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಮೃದು, ಮಧ್ಯಾ, ಕರುಣಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ನಾದಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಎಣೆ ಇಲ್ಲದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.' (ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ೨೩೬).

"ದೀಪ್ತಾದಿ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳೇ ಶಬಳಿತವಾಗಿ ಸ್ವರಸಪ್ತಕ, ಸ್ವರಾಷ್ಟಕ, ಸ್ಥಾಯಿ, ಪ್ರಕೃತಿ, ವಿಕೃತಿ, ಸ್ವರವ್ಯವಸ್ಥೆ, ವಾದಿ ಸಂವಾದಿ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳು ಈ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ವಪ್ರಮೇಯಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ." (ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ೩೮೨)

ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ "೨೨ ಸ್ಥಾನಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ, ಭಿನ್ನವೂ, ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ ಗಣನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ." (೩೮೨)

"ದ್ವಾವಿಂಶತಿ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದೂ ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳು; (೩೮೩) ಈಗ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. (೩೮೭) ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಶ್ರುತಿ, ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಚತುಶ್ರುತಿಗಳಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿದರೆ ಇವುಗಳಿಂದ ೨೦೦ ಸ್ವರಭೇದಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ." (೩೮೭)

"ಈ ಶ್ರುತಿಪಂಚಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಕಾಲ, ಕಲಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ." ಈ ಕಲಾಕಾಲ, ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು, ನಾನ್ಯದೇವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- ಪಂಚೈತಾಃ ಕಲಾಕಲ ಪ್ರಮಾಣೇನ ವಿಭೇದಿತಾ ದ್ವಾವಿಂಶತೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾ : ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ರುತಿಯೂ ಕಲಾ, ಕಾಲ, ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. (೩೭೫)

"ವೈದಿಕ ಸಾಮಗಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಬಂಧೀ ತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದಕ್ಕೆ ನಾನ್ಯದೇವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ." (ಪುಟ ೩೭೫)

"ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಕರುಣಾ, ಮೃದು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಾ ಎಂಬ ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪ್ರದಾನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಸ್ವರಸಂವೇದ್ಯತೆಯೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಾಲಕಲಾ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಊರ್ಧ್ವಸ್ಪರ್ಶಗಳೆಂಬ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗುತ್ತವೆ." (೩೯೦).

"ಈ ಶ್ರುತಿಪಂಚಕಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರಪ್ರದಾನ, ಸ್ವಸಂವೇದ್ಯತೆಗಳು ಪ್ರಯೋಜನಗಳೆಂದೂ ಕಲಾಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣಾದಿಗಳು ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದೂ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ"(೩೯೩) ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ನೂರಾರು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಈ

ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ನಾನಾವಿಧವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದರ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶವೆಂದರೆ ಭರತಾದಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಭಿನ್ನಪ್ರಮಾಣದ ಉಚ್ಚನೀಚ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನು ಇವನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ಎಂದಾಗಿದೆ. ಇವಕ್ಕೆ ಅವನು ನಾನ್ಯದೇವನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಋಣಿ ಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಲವಲೇಶ ಸಹ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವು ದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇದು ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರುದ್ಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಆತನು ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ವೀಣೆಯ ೨೨ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿನಾದಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸ್ವರ ಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಸಾರಣೆಗಳಿಂದ 'ಇಯತ್ತಾ ಜಾಯತೇಸ್ಫುಟಂ' ಎಂದು ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನೂ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ಣೈಸಿ ಇವುಗಳಿಂದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಾಗುತ್ತವೆ, ಇಂತಿಂತಹ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳು ಸ್ಥಿರವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಕೂಡ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ ನಾನ್ಯದೇವನಿಂದ ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳ ನಾಮಮಾತ್ರ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ೧೧ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಹೊರತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಾಗಲಿ ಮುಂದಾಗಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳ ಕುರಿತು ಚಕಾರ ಶಬ್ದವನ್ನೆತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಲಿ, ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನಾಗಲಿ, ವಿನಿಯೋಗವನ್ನಾಗಲಿ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ಹೇಳುವ ಇನ್ನಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಆತನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದು ಸಹ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಣಾನಿದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳಿದ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂಬುವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಉಚ್ಚೋಚ್ಚತರ ವಾದ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ನಾದಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯವಹಾರ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿರುವುದು ಅನುಕೂಲವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನ್ಯದೇವನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಹೊರತು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಾವ ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನೂ ಅವನು ಈ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೆ ಅವನು ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಸಂಗೀತ ಸಾರದ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ, ಕುಂಭಕರ್ಣ, ಸುಧಾಕಲಶಾದಿ ಇತರ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಕರ್ತರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವರ, ತಾನ, ಮೂರ್ಛನೆ, ಅಲಂಕಾರ, ಜಾತಿ, ರಾಗಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿರುವಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೂ ಇರಲಿ ಎಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನು ಯಾಕೆ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಆತನ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಃ ವ್ಯಕ್ತ ಸ್ವರೂಪವಿಲ್ಲ, ಎಂದರೆ ನಾದಗಳಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಸ್ವರೂಪ ವೆಂದರೆ ಸ್ವರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿಲ್ಲ. ಏಕಶ್ರುತಿ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು 'ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. (ಎರಡು ದ್ವಿಪಂಚಮಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ಎಂಬರ್ಥ. ಗಾಂಧಾರವು ಶ್ರುತಿ, ಋಷಭವು ತ್ರಿಶ್ರುತಿ, ಷಡ್ಜ- -ಚತುಃ ಶ್ರುತಿ ಹೀಗೆ.)

ನಾನ್ಯದೇವನಾದರೂ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ಹೇಳುವ ಯಾವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನು ತನ್ನ ಭರತಭಾಷ್ಯಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷಣವಿದೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭರತನು ಹೇಳಿದ (ಉಚ್ಚನೀಚ ಪ್ರಮಾಣ)

ಶ್ರುತಿಗಳು ಇವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭರತನು 'ಸ್ವರ ಮಂಡಲ ಸಾಧಿತಾಃ' ಎಂದೆನ್ನುವ ಆ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವರಮಂಡಲಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಿರೂಪಿಸಿ ಆ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು (ಭ. ಭಾ ಚತುರ್ಥಪ್ರಕರಣ) ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಸಿ ಮುಂದಿನ ೫ನೇ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಇವು ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಭರತೋಕ್ತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುವು. ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ 'ಶ್ರುತಿ ಭೇದಾದಿ ಪ್ರಕರಣಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. (ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಾಮಭೇದ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು 'ಯಥಾಹ ಭರತಃ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿರುವುದ ರಿಂದಲೂ ಈ ಶ್ರುತಿಭೇದ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು 'ತಥಾಚ ನಾರದಃ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿರುವುದ ರಿಂದಲೂ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. (ಈ ಶ್ರುತಿಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯ ಉದ್ಧೃತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಭ. ಭಾ. ಪು. ೯೪)

ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ -

ದೀಪ್ತಾ ಮಂದ್ರೇ ದ್ವಿತೀಯೇ ಚ ಪ್ರಚತಾರ್ಥೇತಥೈವಚ
ಅತಿಸ್ವಾರೇ ತೃತೀಯೇಚ ಕೃಷ್ಟೇತು ಕರುಣಾಶ್ರುತಿಃ

ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕೃಷ್ಟಸ್ವರ (ಪಂಚಮ) ಒಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕರುಣಾ ಶ್ರುತಿ ಇರುವುದೆಂದೂ ಉಳಿದ ಆರು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಾಶ್ರುತಿ ಇರುವುದೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ನಾನ್ಯದೇವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಅನೇನನಿಷಾದಗಾಂಧಾರ ಮಧ್ಯಮಷಡ್ಜೇಷು ದೀಪ್ತಾ ಧೈವತರ್ಷಭಪಂಚಮೇಷು ಕರುಣಾ' ಎಂದು ಅರ್ಥ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. (ಪಾಠದೋಷದಿಂದ ಹಾಗಿದ್ದಿರಲೂಬಹುದು) ಉಳಿದ ಮೃದು ಮಧ್ಯಾ ಆಯತ ಎಂಬ ಶ್ರುತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ದ್ವಿತೀಯಾದಿಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ದ್ವಿತೀಯ, ತೃತೀಯ, ಚತುರ್ಥ, ಮಂದ್ರ, ಅತಿಸ್ವಾರ್ಯ (ರಿ ಸ ನಿ ದ ಪ) ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಶ್ರುತಯೋನ್ಯಾದ್ವಿತೀಯಸ್ಯ ಮೃದುಮಧ್ಯಾಯತಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ । ಅನ್ಯಾಶ್ಚಮೃದು ಮಧ್ಯಾಯತಾ ಏತೇಷ್ವೇವ ದ್ವಿತೀಯಾ ದಿಷು ಯಥಾಯಥಮವಗಂತವ್ಯಾ.)

ಮತ್ತು ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಗಳು ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಭಿನ್ನಗಳಾಗಿ ೨೨ ಎಂದು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. 'ಪಂಚೈತಾಃ ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣೇನ ವಿಭೇದಿತಾ ದ್ವಾವಿಂಶತೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾಃ ।' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಕಲೆ' ಎಂದೆನ್ನುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರೆ ಅಥವಾ ಹ್ರಸ್ವೋಚ್ಚಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಇವು ವಿಭಿನ್ನಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಮಾತ್ರೆಯ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಈ ಸ್ವರಗತ ಶ್ರುತಿಗಳು ೨೨ ವಿಧವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡು ತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. (ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರ ಹೇಳಿರುವುದಿಲ್ಲ). ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ದೀಪ್ತ, ಮೃದು, ಕರುಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಭೇದ ಗಳಿಂದ ಉಚ್ಚರಿಸತಕ್ಕ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟೆಂದಾಗುವುದು. ನಾನ್ಯದೇವನು ಅದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ.

ಇದಲ್ಲದೆ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಎಂಬಂತೆ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿಯೂ ದೀರ್ಘ, ಹ್ರಸ್ವ ಸಂಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿಯೂ

ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥವಿದೆ. ಸಸ, ಸರಿಗ, ರೀಮಗ, ಗಾನುಪಗಾ, ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ಅಲಂಕಾರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣಭೇದವೂ ಇದೆ. ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಶ್ರುತಿಗಳೇ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನಾದಿ, ಊರ್ಮಿ, ಬಿಂದು ಮುಂತಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ ಎಂಬುದು ಹಿಂದೆ ಕೊಟ್ಟ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಇರುವುದರಿಂದ ನಾನ್ಯದೇವನು ಇದನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣೇನ ವಿಭೇದಿತಾಃ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಂಭವವಿದೆ. ಅದೇನೆಂದು ಆತನ ಸ್ಪಷ್ಟೋಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ನಾವು ಖಂಡಿತ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳಂತೂ ಉಚ್ಚನೀಚ ಪ್ರಮಾಣದ ಶ್ರುತಿ ಭೇದಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಉಚ್ಚನೀಚ ಭೇದಕ್ಕೆ ಇವುಗಳ ಕಾರಣವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವೇ ಸರಿ.

ಶ್ರೀ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನವರು ನಾನ್ಯದೇವನ 'ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣೇ ವಿಭೇದಿತಾಃ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿರುವುದು ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ.- 'ಈ ಐದು ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಕಾರಣರೂಪವಾದ ಶ್ರುತಿಲಕ್ಷಣವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಸಹ, ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಶ್ರುತಿಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಸ್ವರತ್ವ, ಸ್ವರಸ್ವಸಂವೇದ್ಯತೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಅನುಮಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ : ಪಂಚೈತಾಃ ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣೇನ ವಿಭೇದಿತಾ ದ್ವಾವಿಂಶತಿರಿತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾಃ । ದೀಪ್ತಾ, ಆಯತಾ, ಕರುಣಾ, ಮೃದು ಮಧ್ಯಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಇತರ ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಕಾಲ, ಕಲಾ, ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (೩೭೪).

ಇದರಲ್ಲಿ 'ಮುಖ್ಯವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ' ಆಗಿರುವುದು ಇವರು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಈ ಅರ್ಥವೇ ಸರಿ. 'ಕಲಾ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣೇನ' ಎಂಬ ತೃತೀಯ ವಿಭಕ್ತಿ ಏಕವಚನದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸಮಸ್ತ ಪದಕ್ಕೆ 'ಕಾಲ, ಕಲಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಭಕ್ತಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದವರು ಯಾರಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದೆ?

ಶ್ರೀಯುತರು ಇದನ್ನೇ ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

'ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾನ್ಯದೇವನು ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ತ್ರಿವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವನಷ್ಟೆ. ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಧ್ವನಿಗೂ ಈ ಶ್ರುತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವವರೆಗೆ ಇರುವ ಧ್ವನಿಗೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರಾಳ ಅಥವಾ ನಾದವಿಸ್ತಾರ; ಕಾಲವೆಂದರೆ ಈ ಶ್ರುತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಲು ಹಿಡಿಯುವ ಕನಿಷ್ಠ ಕಾಲಾವಕಾಶ. ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಈ ಶ್ರುತಿಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಗೋಚರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕನಿಷ್ಠ ಕಂಪನ ಮೌಲ್ಯ. (!)

'ಶ್ರುತಿಪಂಚಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಕಾಲ, ಕಲಾ, ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ'. (೩೮೪)

ಹೀಗೆ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಆಧಾರಭೂತಪ್ರಮೇಯಗಳಾದ ನಾದಶ್ರುತಿ, ಜಾತಿ, ಸ್ವರ ಅದರ ವಾದಿ ಸಂವಾದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ, ಸ್ಥಾಯಿ, ಗ್ರಾಮ ಈ

ಎಲ್ಲಾ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲವು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಶ್ರೀ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಶಾರ್ದೂಲ, ಕಾಶ್ಯಪ, ಖುಷ್ಟಿಕ, ದುರ್ಗಾಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಬೀಜರೂಪವಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು (?) ನಾನ್ಯದೇವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ತತ್ವಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೂ ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಅವನಿಂದಾಗಿರುವ ಮಹೋಪಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು.

ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇವರ ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇ ಹೊರತು ಯಾವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೇಯಾಗಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ ಅವಕಾಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಅವಮಾನ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನಿಗೆ ಅವಮಾನ ! ಎಂದಷ್ಟೇ ಈ ಕುರಿತು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿರುವುದು.

ನಾನ್ಯದೇವನು ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವಾಂತರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೆಸರಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟಾರ್ಥವೇನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಅದು ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರಂಜನಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವರೋಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸತಕ್ಕ ಗುಣ ವಿಶೇಷ ಎಂಬುದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದಾಗಿರಲಾರದೆಂದು ಅವನ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲೇ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನವಾಗುವುದು; ಹೇಗೆಂದರೆ : ಆತನು ಒಂದು ಮತ್ತು ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಲೋಪಿಸಿ ಷಾಡವ, ಔಡವಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಎಂದರೆ ಆರೇ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಐದೇ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಸ್ವರಗಳಿಗಿರುವಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಉದ್ಯತೇಯಃ ಸ್ವರಶ್ಚಾತ್ರ ಷಾಡವೇ ಯದಿ ಚೌಡವೇ ।
ಜ್ಞೇಯಸ್ತು ಶ್ರುತಿಸಂಸರ್ಗೇ ಶ್ರುತಿಲೋಪಸ್ತದಾಬುಧ್ಯೈಃ ॥ ೧೧೪ ॥
ಗಾಂಧಾರೇಣ ನಿಷಾದೇನ ವಿಹೀನಃ ಷಾಡವೋ ಯದಾ ।
ಗೇಯಸ್ವರೇಷು ಜಾಯಂತೇ ಶ್ರುತಯೋ ವಿಂಶತಿಸ್ತದಾ ।
ಔಡವಿತಂಚ ನಿಷಾದ ಗಾಂಧಾರ ರಹಿತೇ ಯದಿ ।
ಅಷ್ಟಾದಶೈವ ಶ್ರುತಯಃ ಸ್ಮೃತಾಃ ಶೇಷ ಸ್ವರೇಷ್ವಥ ॥ ೧೨೮ ॥
ಷಡ್ಜ ರ್ಷಭವಿಹೀನೇ ಚ ತ್ಯಕ್ತ ಧೈವತಪಂಚಮೇ
ಔಡವಿತೇಥ ಶ್ರುತಯೋಬುಧ್ಯೈಃ ಪಂಚದಶಸ್ಮೃತಾಃ ॥ ೨೨ ॥

ಇತ್ಯಾದಿ (*ಭ. ಭಾ. ಪು. ೧೦೫*)

ಗಾಂಧಾರ ಅಥವಾ ನಿಷಾದ ಸ್ವರವಿಲ್ಲದ ಗಾನವಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತೇ ಶ್ರುತಿ ಗಳಿರುವುದೆಂದೂ ಅವೆರಡೂ ಇಲ್ಲದ ಔಡವದಲ್ಲಿ ೧೮ ಶ್ರುತಿಗಳಿರುವುದೆಂದು ಚತುಃ ಶ್ರುತಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿ ಸ್ವರಗಳೆರಡು ಲೋಪವಾದ ಔಡವಗಾನದಲ್ಲಿ ೧೫ದೇ ಶ್ರುತಿಗಳಿರುವು ದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉಚ್ಚನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳಾದರೆ ಸ್ವರ ಲೋಪವಾಗುವಾಗ ಅಷ್ಟು ಶ್ರುತಿಗಳೇ ಲೋಪವಾಗುವುವೆಂದು, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಿರ ಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲವಷ್ಟೆ?

ನಾನ್ಯದೇವನು ಗ್ರಾಮಭೇದಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪಂಚಮದ ಉತ್ಕರ್ಷಾಪಕರ್ಷದ ಶ್ರುತಿಭೇದವನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಶ್ರುತಿಗಳು ಗ್ರಾಮಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದನ್ನು ಇದರಂತೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರಿಂದಲೂ ಈ ದೀಪ್ತಾದಿಗಳು ಸ್ವರಗುಣಗಳೇ ಹೊರತು ಆ ಉಚ್ಚನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೂ ಇವಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಗ್ರಾಮಭೇದಗಳಾದರೆ ಶ್ರುತಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷಾಪಕರ್ಷದಿಂದಲೇ ನಿಯತವಾದುವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವರ ಮಂಡಲ ಪ್ರಸ್ತಾರ ದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗುವುದು-

(ಅಥ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಃ । ಶ್ರುತಯಸ್ತತ್ರ ಯಥಾಹ ಭರತಃ ।-)

(ಯದಾನ್ಯೋನ್ಯವಿಪರ್ಯಸ್ತೇ ಶ್ರುತೀಪಂಚಮಧೈವತಾ
ತದಾತಂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಂದ್ರವದಂತಿ ಮನೀಷಣಃ ॥ ೬೦ ॥)

ಎಂದು ಹೇಳಿ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿಶ್ರುತಿಗಳೂ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.-

ಸಂದೀಪಿನ್ಯಾಭಿಧಾ ಯತಾಧೈವತಂತ್ರಜಿತಿಂಶ್ರುತಿಃ
ಪಂಚಮಸ್ತ್ರಿಶ್ರುತಿಸ್ತೇನ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಉಚ್ಯತೇ ॥
ಆಯತಾಯಾಃ ಪ್ರಭೇದೋ ಯಃ ಸಂದೀಪಿನ್ಯಾಭಿಧಃ ಸ್ಮೃತಃ ।
ಪಂಚಮಾನ್ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮೋ ಸಧೈವತಮನುವ್ರಜೇತ್ ॥ ೬೬ ॥

(ಭ. ಭಾ. ಪು ೭೮)

ಸಂದೀಪಿನೀ ಎಂಬುದು ಪಂಚಮದ ಪಂಚಮ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಕ್ಷಿತಿ, ರಕ್ತಾ, ಸಂದೀಪಿನೀ, ಆಲಾಪಿನೀ ಎಂಬ ಕ್ರಮ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಾಗುವುದು. ಉಚ್ಚನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪಂಚಮವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಅದರ ನಾಲ್ಕನೇ ಶ್ರುತಿಯೇ ಧೈವತಕ್ಕೆ ಸೇರುವುದಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ? ನಾನ್ಯದೇವನು ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮವನ್ನೂ 'ಆಗಮೋಕ್ತ ಪ್ರಕಾರ' ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವ ಉಚ್ಚನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳ ಕ್ರಮಸಂಖ್ಯೆಯೂ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿಗಳ ಕ್ರಮಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ.

ಸ್ವರಸಾಧಾರಣಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಗಾಂಧಾರ ಮಧ್ಯಮದಿಂದ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೂ ಷಡ್ಜದಿಂದ ನಿಷಾದಕ್ಕೂ ಸೇರುವ ಈ ಎರಡೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧದ ಶ್ರುತಿಗಳು ಸಮಾನಸಂಖ್ಯೆಯವಲ್ಲ. (ಭ. ಭಾ. ಪುಟ ೧೦೮)

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈತನು ದೀಪ್ತಾದಿಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಾಸ್ಯಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಯಥೋಚಿತವಾದ ವಿನಿಯೋಗವನ್ನೂ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು (ಭ. ಭಾ. ಪು. ೧೦೭)

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ನಾನ್ಯದೇವನು ಈ ದೀಪ್ತಾದಿ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆ ಉಚ್ಚ ನೀಚ ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಸ್ವರಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವುಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಶ್ರುತಿಗಳೂ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ೨೨ ಎಂದು ಆತನು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಥಮದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇವು ಅವೇ ಶ್ರುತಿಗಳು ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಾಗಿರುವುದು ಹೊರತು ಯಥಾರ್ಥಕ್ಕೆ ನಾನ್ಯದೇವನು ಅವೆರಡೂ ಭಿನ್ನಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ . ಹಾಗೂ ಭ್ರಾಂತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಾಗದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇದೊಂದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಅಥವಾ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಶ್ರೀ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರು ತಾವು ತಪ್ಪು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲದಸಲ್ಲದ ಊಹಾಪೋಹಗಳಿಂದ ಏನೇನೋ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ

ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಸರ್ವಥಾ ಆದರಣೀಯವಲ್ಲ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಲಕ್ಷಣದೊಂದಿಗೆ ಹೇಳಿರುವುದು 'ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗಲೀ ನಾವು ನಿರ್ದೇಶವಾಗಲೀ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಸಂ. ರ. ವ್ಯಾ. ಪು ೧೯೯).

ಧ್ರುವಾಗಾನದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಶ್ರೋತೃರಂಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿಯುಳ್ಳ ಗಾಂಧರ್ವಾತ್ ಭಿನ್ನವಾದ ಗಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಈ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಭರತೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವಾಗ ಸತ್ಯ ನಾರಾಯಣರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿಜಾಂಶ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸನ್ನಾದಿ, ಪ್ರಸನ್ನಾಂತ, ಸಮ, ಊರ್ಮಿ, ಬಿಂದು, ಅಪಾಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಭರತನು ಕೊಡುವ 'ಕ್ರಮ ಶೋ ದೀಪಿತೋಯಃ ಸ್ಯಾತ್ ಪ್ರಸನ್ನಾದಿಃ ಸಕಥ್ಯತೇ' ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ದೀಪ್ತಾಯತಾದಿ ಶ್ರುತಿಸಂಬಂಧವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸಪ್ರಪಂಚವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತಾನಷ್ಟೆ? ದೀಪನ ಎಂದರೆ ಸ್ವರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶ ಗೊಳಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತ ಹಾಗೂ ಸ್ಫುಟಪ್ರತಾಪವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಮಾಡುವುದು; ಪ್ರಸಾದ, ಪ್ರಸನ್ನ ಎಂದರೆ ಮೃದುವಾದ್ದಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶ್ರುತಿಭೇದಗಳೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಅಲಂಕಾರ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಲೂ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು- ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾ ಲಂಕಾರ ಪ್ರಕರಣದ ಕೆಲವೊಂದು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. (ಉದಾ: ಮಂದ್ರಃ ಪರಸ್ತತಸ್ತಾರಃ ಪ್ರಸನ್ನೋ ಮೃದುರಿತ್ಯಪಿ । ಮಂದ್ರಸ್ತಾರಸ್ತುದೀಪ್ತಃ ಸ್ಯಾತ್; ದೀಪ್ತೇ ಪ್ರಸನ್ನಾದ್ಯಂತಃ ಸ್ಯಾತ್; ದೀಪ್ತೋಂ ಕಶ್ಯೇತ್ ಪ್ರತಿಕಲಂ ಪ್ರಸ್ತಾರಃ, ಸ್ಥಿತ್ವಾಸ್ಥಿತ್ವಾಸ್ವರ್ಕೆ ದೀರ್ಘೈಃ ಸವಿಸ್ತೀರ್ಣ; (ಇದು ಆಯತಾ ಶ್ರುತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿರಬಹುದು); ಕಲಾಂ ಪ್ರಯುಜ್ಯ ಮಂದ್ರಾಚೇದ್ವಿರುಕ್ತೋರ್ಧ್ವ ಸ್ವರಾಸ್ಥಿತಂ, ಕಲಾಂಮಾಂತ್ರಿ ಸ್ವರಂಗೀತ್ವಾ, ಅವರುಹ್ಯೈಕಂ ಪರಾಃ ಕಲಾಃ, ಕಲಾದ್ವಿತ್ರಿಚತುಃ ಸ್ವರಾಃ, ಕಲಾತ್ರಯೇಣೋತ್ತೋಲಂಕಾರಃ ಕ್ರಮರೇಚಿತಃ ಇತ್ಯಾದಿ).

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಉಪಯೋಗ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಕಾರಣ. ಅಲಂಕಾರ ಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಉಪಯೋಗವಿರುವುದೆಂದು ಅದರಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವು ದಲ್ಲವೆ?- ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಅವುಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳಿರುವುದು ಹೊರತು ಬೇರೆಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅವುಗಳ ಹೆಸರನ್ನಾಗಲಿ ಉಪಯೋಗವನ್ನಾಗಲಿ ಹೇಳಿದಿದ್ದೆಯೆ?

ಆತನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ 'ಪ್ರಮೇಯ'ಗಳನ್ನೂ ಈ ಶ್ರುತಿಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾಥಾರ್ಥ್ಯ ವೇನಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಾಚಕರೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ತೇಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯತಾರಭೇದಾಖ್ಯಸ್ಥಾನಭೇದಾತ್‌ತ್ರಿಧಾಮತಾಃ।
ತಪನವಿಕೃತಾ ವಸ್ಥಾ ದ್ವಾದಶಪ್ರತಿಪಾದಿತಾಃ॥
ಚ್ಯುತೋ ಚ್ಯುತೋ ದ್ವಿಧಾ ಷಡ್ಜೋದ್ವಿಶ್ರುತಿರ್ವಿಕೃತೋಭವೇತ್
ಸಾಧಾರಣೇಕಾಕಲೀತ್ವೇ ನಿಷಾದಸ್ಯ ಚ ದೃಶ್ಯತೇ
ಸಾಧಾರಣೇ ಶ್ರುತಿಂ ಷಾಡ್ಜೀಂ ಋಷಭಃ ಸಂಶ್ರಿತೋಯದಾ
ಚತುಃ ಶ್ರುತಿತ್ವಮಯಾತಿತದ್ಯೆಕೋವಿಕೃತೋ ಭವೇತ್॥

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರ ಎಂಬ ಸ್ಥಾನಭೇದಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಆ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳೇ ತಮಗೆ ನಿಯತ ವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನಸಂಖ್ಯೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ವಿಕೃತ ಸ್ವರಗಳೆಂದಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಗಳು ಹನ್ನೆರಡಿವೆ- ಷಡ್ಜವು ಚ್ಯುತಷಡ್ಜವೆಂದೂ ಅಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜವೆಂದೂ ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಶ್ರುತಿಸ್ವರವಾಗುವುದು. ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗುವ ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣ ಎಂಬ ವಿಕೃತ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತಷಡ್ಜವೆಂದೂ, ಕಾಕಲೀ ನಿಷಾದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತ ಷಡ್ಜವೆಂದೂ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಆ ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಸ್ವರವು ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟು ಕೆಳಗೆ ಸರಿದು ಅದರ ಸ್ವಸ್ಥಾನಶ್ರುತಿಗಳುಳ್ಳ ವಿಕೃತ ಸ್ವರವಾಗುವುದು. ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರವು ಷಡ್ಜದಂತೆ ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂತರ ಗಾಂಧಾರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಶ್ರುತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಎರಡು ವಿಕೃತ ಸ್ವರೂಪ ಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಪಂಚಮ ಸ್ವರವು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರುತಿಸ್ವರ ವಾಗಿಯೂ, ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರದ ಸ್ಥಾನ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ಚತುಃ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿಯೂ ಎರಡು ತರದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತ ಸ್ವರವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಧೈವತವು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಚತುಃಶ್ರುತಿಸ್ವರವಾದ್ದರಿಂದ ವಿಕೃತವೆನ್ನಿಸುವುದು. ನಿಷಾದವು ಕೈಶಿಕ ಎಂಬ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣ ಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೂ, ಕಾಕಲೀ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯುವುದಾಗಿ ಎರಡುತರದ ವಿಕೃತಭೇದಗಳಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ (೨ + ೧ + ೨ + ೨ + ೨ + ೧ + ೨ = ೧೨) ಹನ್ನೆರಡು ವಿಧದ ವಿಕೃತಸ್ವರ ಗಳಾಗಿಯೂ ಇರುವುವು. ನಿಯತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತ ಶುದ್ಧಸ್ವರ ಗಳಿಗೆ ನಾರದನು ಹೇಳುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ-

ಮಯೂರ ಚಾತಕ ಛಾಗ ಕ್ರೌಂಚ ಕೋಕಿಲ ದರ್ದುರಾ:
ಗಜಶ್ಚ ಸಪ್ತ ಷಡ್ಜಾದೀನ್ ಕ್ರಮಾದುಚ್ಚಾರಯಂತ್ಯಮೀ ॥ ೪೮ ॥

ನವಿಲು, ಚಾತಕ ಪಕ್ಷಿ, ಆಡು, ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿ, ಕೋಗಿಲೆ, ಕಪ್ಪೆ, ಆನೆ ಎಂಬೀ ಏಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರದ ಸ್ಥಾನ ವ್ಯತ್ಯಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೂ ಮುಂದಿನ ಸ್ವರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗುವ ರೀತಿಯ ವಿಕೃತ ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರಗಳ ಉಚಿತ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ವಾದಿಸಂವಾದ್ಯಾದಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಸ್ವರಾಣಾಮನ್ಯೋನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಕೃತಂ ಭೇದಮುಕ್ತ್ವಾ ಪ್ರಸಂಗಾತ್ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಥಂ ಪ್ರಕಾರ ಭೇದೇನ ತೇಷಾಂ ಚಾತುರ್ವಿಧ್ಯಂ ದರ್ಶಯತಿ-)

ಚತುರ್ವಿಧಾಃ ಸ್ವರಾವಾದೀ ಸಂವಾದೀ ಚ ವಿವಾದ್ಯಪಿ
ಅನುವಾದೀಚ ವಾದೀ ತು ಪ್ರಯೋಗೇ ಬಹುಲಃ ಸ್ವರಃ ॥ ೪೯ ॥

ಶ್ರುತಯೋದ್ವಾದಶಾಷ್ಟೌವಾ ಯಯೋರಂತರ ಗೋಚರಾಃ
ಮಿಥಃ ಸಂವಾದಿನೌ ತೌಸ್ತೋನಿಗಾವನ್ಯ ವಿವಾದಿನೌ ॥
ರಿಧಯೋರೇವವಾಸ್ಯಾತಾಂ ತೌ ತಯೋರ್ವಾರಿಧಾವಪಿ
ಶೇಷಾಣಾಮನುವಾದಿತ್ವಂ ವಾದೀ ರಾಜಾತ್ರಗೀಯತೇ ॥
ವಿವಾದೀ ವಿಪರೀತತ್ವಾದ್ಧೀರೈರುಕ್ತೋ ರಿಪೂಪಮಃ
ನೃಪಾ ಮತಾನುಸಾರಿತ್ವಾದನುವಾದೀತು ಭೃತ್ಯವತ್ ॥

ವಾದೀ, ಸಂವಾದೀ, ವಿವಾದೀ, ಅನುವಾದೀ ಎಂದು ಸ್ವರಗಳು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿವೆ. ಗಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರವು ಹೆಚ್ಚು ಸಲ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ವಾದೀ ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಯಾವುದಾದರೂ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಅಥವಾ ಹನ್ನೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಆ ಸ್ವರಗಳು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂವಾದಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಿಷಾದ ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವರಗಳು ಇತರ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ವಿವಾದಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಹಾಗಲ್ಲ, ಆ ನಿಷಾದ ಗಾಂಧಾರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಧೈವತ ನಿಷಾದಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳು ಋಷಭ ಧೈವತಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವಾದಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ವಾದಿ ಸಂವಾದಿ ವಿವಾದಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಸ್ವರಗಳೆಲ್ಲ ಅನುವಾದಿ ಸ್ವರಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವಾದೀ ಸ್ವರವನ್ನು ಪ್ರಭುವೆಂದೂ, ಸಂವಾದಿಯು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಭುವಿನ ಅಮಾತ್ಯನೆಂದೂ, ವಿವಾದಿಸ್ವರವನ್ನು ಶತ್ರುಸದೃಶವಾದ್ದೆಂದೂ, ಪ್ರಭುಸಚಿವರ ಹಿಂದೆ, ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅನುವಾದಿ ಸ್ವರವು ಸೇವಕನಂತಿರುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವರಗಳ ವಂಶಾದಿ ವರ್ಣನೆ:-

ಗೀರ್ವಾಣಕುಲ ಸಂಭೂತಾಃ ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮ ಪಂಚಮಾಃ
ಪಂಚಮಃ ಪಿತೃವಂಶೋತ್ಥೋ ರಿಧಾವೃಷಿಕುಲೋದ್ಭವೌ ॥ ೫೨ ॥
ನಿಷಾದೋ ಸುರ ವಂಶೋತ್ಥೋ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಾಃ ಸಮಪಂಚಮಾಃ
ರಿಧೌ ತು ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ ಜ್ಞೇಯಾ ವೈಶ್ಯ ಜಾತೀ ನಿಗೌ ಮತಾ
ಶೂದ್ರಾವಂತರ ಕಾಕಲ್ಯೌ ಸ್ಮೃತಾ, ವರ್ಣಾಸ್ತ್ವಮೀ ಕ್ರಮಾತ್
ಪದ್ಮಾಭಃ ಪಿಂಜರಃ ಸ್ವರ್ಣವರ್ಣಃ ಕುಂದ ಪ್ರಭೋಸಿತಃ
ಪೀತಃ ಕರ್ಬುರ ಇತ್ಯೇಷಾಂ ಜನ್ಮ ಭೂಮೀರಥ ಬ್ರುವೇ
ಜಂಬೂಶಾಕಕುಶಕ್ರೌಂಚ ಶಾಲ್ಮಲೀ ಶ್ವೇತನಾಮಸು
ದ್ವೀಪೇಷು ಪುಷ್ಕರೇ ವೈ ತೇ ಜಾತಾಃ ಷಡ್ಜಾದಯಃ ಕ್ರಮಾತ್
ವಹ್ನಿರ್ವೇಧಾಃ ಶಶಾಂಕಶ್ಚ ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತಶ್ಚ ನಾರದಃ
ಋಷಯೋ ದದೃಶುಃ ಪಂಚಷಡ್ಜಾದೀನ್ ತುಂಬುರುರ್ಧನೀ
ವಹ್ನಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಸರಸ್ವತ್ಯಃ ಶ್ರೀಶಶರ್ವಗಣೇಶ್ವರಾಃ
ಸಹಸ್ರಾಂಶುರಿತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಾಃ ಕ್ರಮಾತ್ ಷಡ್ಜಾದಿ ದೇವತಾಃ
ಕ್ರಮಾದನುಷ್ಟುಪ್ ಗಾಯತ್ರೀ ತ್ರಿಷ್ಟುಪ್ ಚ ಬೃಹತೀ ತತಃ
ಪಂಕ್ತಿರುಷ್ಣಿಕ್ ಚ ಜಗತೀತ್ಯಾಹುಶ್ಛಂದಾಂಸಿ ಸಾದಿಷು

ಸರೀ ವೀರೇದ್ಭುತೇ ರೌದ್ರೇ ಧೋ ಬೀಭತ್ಸೇ ಭಯಾನಕೇ
ಕಾರ್ಯೌ ಗನೀ ತು ಕರುಣೇ ಹಾಸ್ಯಶೃಂಗಾರಯೋರ್ಮಪೌ ॥

ಸ್ವರಗಳ ವಂಶ, ಜಾತಿ, ರೂಪ, ವರ್ಣ, ಜನ್ಮಸ್ಥಳ, ಋಷಿ, ದೇವತೆ ಛಂದಸ್ಸು, ರಸ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಇತಿ ಪ್ರಥಮೋಽಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯೇ ತೃತೀಯಂ ನಾದಸ್ಥಾನ ಶ್ರುತಿ ಸ್ವರಪ್ರಕರಣಂ.

ಸ್ವರಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಗ್ರಾಮಃ ಸ್ವರಸಮೂಹಃ ಸ್ಯಾನ್ಮೂರ್ಛನಾದೇಃ ಸಮಾಶ್ರಯಃ
ತೌ ದ್ವೌ ಧರಾತಲೇ ತತ್ರಸ್ಯಾತ್ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಆದಿಮಃ ॥ ೧ ॥

ದ್ವಿತೀಯೋ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಸ್ತಯೋರ್ಲಕ್ಷಣಮುಚ್ಯತೇ
ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮಃ ಪಂಚಮೋ ಸ್ವಚತುರ್ಥಶ್ರುತಿ ಸಂಸ್ಥಿತೇ ॥ ೨ ॥

ಸ್ವೋಪಾಂತ್ಯಶ್ರುತಿ ಸಂಸ್ಥೇಽಸ್ಮಿನ್ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಇಷ್ಯತೇ
ಯದ್ವಾಧಃ ತ್ರಿ ಶ್ರುತಿ ಷಡ್ಜೇ ಮಧ್ಯಮೇ ತು ಚತುಃ ಶ್ರುತಿಃ ॥ ೩ ॥

'ಮೂರ್ಛನಾದೇಃ' ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮವೆಂಬುದು ತಾನ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರ ಜಾತ್ಯಾದಿ ಸಮಸ್ತಗಾನ ವಿಧಾನಗಳಿಗೂ ಆಶ್ರಯವಾಗಿರುವ ಸ್ವರಸಮೂಹವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಎಂಬ ಎರಡು ಗ್ರಾಮಗಳು ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿರುವಂಥವು. ಮೊದಲನೆಯದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ, ಎರಡನೆಯದು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ, ಪಂಚಮ ಸ್ವರವು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿರಲಾಗಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವಾಗುವುದು, ಆ ಪಂಚಮವು ತನ್ನಿಂದಲೇ ಕೆಳಗಿನ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮವಾಗುವುದು, ಅಥವಾ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಧೈವತವು ಮೂರು ಶ್ರುತಿಗಳ ಸ್ವರವಾದರೆ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಅದು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ಸ್ವರವಾಗುವುದು.

ರಿಮಯೋಃ ಶ್ರುತಿಮೇಕೈಕಾಂ ಗಾಂಧಾರಶ್ಚೇತ್ಸಮಾಶ್ರಿತಃ
ಪಶ್ರುತಿಂ ಧೋ ನಿಷಾದಸ್ತು ಧಶ್ರುತಿಂ ಸಶ್ರುತಿಂ ಶ್ರಿತಃ ॥ ೪ ॥

ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮಮಾಚಷ್ಟೇ ತದಾ ತಂ ನಾರದೋ ಮುನಿಃ
ಪ್ರವರ್ತತೇ ಸ್ವರ್ಗಲೋಕೇ ಗ್ರಾಮೋಽಸೌ ನ ಮಹೀತಲೇ ॥ ೫ ॥

ಋಷಭ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರಗಳ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಗಾಂಧಾರವೂ ಪಂಚಮದ ಒಂದು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಧೈವತವೂ, ನಿಷಾದವು ಧೈವತ ಮತ್ತು ಷಡ್ಜಗಳ ಒಂದೊಂದು ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾಗಿ ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮವಾಗುವುದೆಂದು ನಾರದ ಮುನಿಯು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಮರ್ತ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿರುವುದಲ್ಲ.

ಷಡ್ಜಃ ಪ್ರಧಾನ ಆದ್ಯತ್ವಾದಮಾತ್ಯಾಧಿಕೃತಸ್ತಥಾ ।
ಗ್ರಾಮೇಽಸ್ಯಾದವಿಲೋಪಿತ್ವಾನ್ಮಧ್ಯಮಸ್ತು ಪುರಃ ಸರಃ ॥
ಏತತ್ಕುಲ ಪ್ರಸೂತತ್ವಾತ್ ಗಾಂಧಾರೋಽಪ್ಯಗ್ರಣೀರ್ದಿವಿ ।
ಕ್ರಮಾದ್ವ್ಯಾಮತ್ರಯೋದೇವಾ ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು ಮಹೇಶ್ವರಾಃ ॥
ಹೇಮಂತ ಗ್ರೀಷ್ಮ ವರ್ಷಾಸು ಗಾತವ್ಯಾಸ್ತೇ ಯಥಾಕ್ರಮಂ ।
ಪೂರ್ವಾಹ್ಣ ಕಾಲೇ ಮಧ್ಯಾಹ್ನೇಽ ಪರಾಹ್ಣೇಭ್ಯುದಯಾದಿಭಿಃ ॥ ೬ ॥

ಷಡ್ಜವು ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ವರವಾದ್ದರಿಂದಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು (ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು) ಸಂವಾದಿಸ್ವರಗಳು ಇರುವುದರಿಂದಲೂ ಅದು ಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಧಾನಸ್ವರವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರವು ಅವಿಲೋಪಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಪ್ರಧಾನಸ್ವರವಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧಾರವು ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರಗಳ ವಂಶದಲ್ಲೇ (ದೇವಕುಲದಲ್ಲಿ) ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ವರವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ದೇವಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಕಾರಕ ಸ್ವರವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಗ್ರಾಮಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮವಿಷ್ಣುಮಹೇಶ್ವರರು ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೇಮಂತ, ಗ್ರೀಷ್ಮ, ವರ್ಷ ಋತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತಕ್ಕವುಗಳು. ಪೂರ್ವಾಹ್ನ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಅಪರಾಹ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಈ ಮೂರನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಮಾತ್ ಸ್ವರಾಣಾಂ ಸಪ್ತಾನಾಮಾರೋಹಶ್ಚಾವರೋಹಣಂ
ಮೂರ್ಛನೇತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಗ್ರಾಮದ್ವಯೇ ತಾಃ ಸಪ್ತ ಸಪ್ತ ಚ ॥ ೯ ॥

ಷಡ್ಜೇ ತೂತ್ತರ ಮಂದ್ರಾದೌ ರಜನೀ ಚೋತ್ತರಾಯತಾ ।
ಶುದ್ಧ ಷಡ್ಜಾ ಮತ್ಸರೀಕೃದಶ್ವಕ್ರಾಂತಾಭಿರುದ್ಗತಾ
ಮಧ್ಯಮೇ ಸ್ಯಾತ್ತು ಸೌವೀರೀ ಹರಿಣಾಶ್ವಾ ತತಃ ಪರಂ ।
ಸ್ಯಾತ್ಕಲೋಪನತಾ ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಾ ಮಾರ್ಗೀ ಚ ಪೌರವೀ ॥ ೧೧ ॥

ಹೃಷ್ಯಕೇತ್ಯಥ ತಾಸಾಂ ತು ಲಕ್ಷಣಂ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯತೇ ।

ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಏರಿಸುವ ಮತ್ತು ಇಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೂರ್ಛನೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು. ಅವು ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಏಳೇಳರಂತೆ ಇವೆ. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ತರಮಂದ್ರಾ, ರಜನೀ, ಉತ್ತರಾಯತಾ, ಶುದ್ಧಷಡ್ಜಾ, ಮತ್ಸರೀಕೃತ್, ಅಶ್ವಕ್ರಾಂತಾ, ಅಭಿರುದ್ಗತಾ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು. ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಸೌವೀರೀ, ಹರಿಣಾಶ್ವಾ, ಕಲೋಪನತಾ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಾ, ಮಾರ್ಗೀ, ಪೌರವೀ, ಹೃಷ್ಯಕಾ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು.

ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನಸ್ಥ ಷಡ್ಜೇನ ಮೂರ್ಛನಾರಭ್ಯತೇಗ್ರಿಮಾ
ಅಧಸ್ತನೈರ್ನಿಷಾದಾದ್ಯೈಃ ಷಡನ್ಯಾ ಮೂರ್ಛನಾಃ ಕ್ರಮಾತ್
ಮಧ್ಯಮಧ್ಯಮಮಾರಭ್ಯ ಸೌವೀರೀ ಮೂರ್ಛನಾ ಭವೇತ್
ಷಡನ್ಯಾಸ್ತದಧೋಧಸ್ಥ ಸ್ವರಾನಾರಭ್ಯ ತು ಕ್ರಮಾತ್ ॥ ೧೩ ॥

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನದ ಷಡ್ಜಸ್ವರದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಆರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಳಕೆಳಗಿರುವ ನಿಷಾದಾದಿ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಸುರುವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರಂತೆ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನದ ಮಧ್ಯಮಸ್ವರದಿಂದ ಮೊದಲ ಮೂರ್ಛನೆಯೂ ಅದರ ಕೆಳಗಿನ ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವರದಿಂದ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದ ಪಂಚಮ ಸ್ವರದ ವರೆಗಿನ ಆರು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಉಳಿದ ಆರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ.

ಇತರರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:-

ಷಡ್ಜ ಸ್ಥಾನಸ್ಥಿತೈರ್ನಾದ್ಯೈ ರಜನ್ಯಾದ್ಯಾಃ ಪರೇ ವಿದುಃ ।

ಇತರರು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯನ್ನೂ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನದ ಷಡ್ಜ ಸ್ವರಸ್ಥಾನದಿಂದಲೇ ಆರಂಭಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನದ ಮಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ತೀರ ವಿಪರೀತಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಿದೆ- 'ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ನೀ ತ್ಯುತ್ತರ ಮಂದ್ರಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನೇಷ್ವೇವ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ ರೀ ತಿ ರಜನೀ ಸ್ವರಾನುಚ್ಚಾರಯೇತ್, ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನಸ್ಥ ಮಧ್ಯಮಾರಭ್ಯ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ ರಿ ಗೇ ತಿ ಸೌವೀರೀ ಸ್ವರಸ್ಥಾನೇಷ್ವೇವ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ ರೀತಿ ರಜನೀ ಸ್ವರಾನುಚ್ಚಾರಯೇತ್' ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲಿನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಷಡ್ಜಸ್ಥಾನಸ್ಥಿತೈರ್ನಾದ್ಯೈಃ ರಜನ್ಯಾದ್ಯಾಃ ಎಂದರೆ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ನಿ, ದ, ಪ, ಮ, ಗ, ರಿ, ಎಂಬ ಆರು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರದಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ರಜನೀ ಮೊದಲಾದ ಆರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಾಮಾರಂಭದ ಷಡ್ಜಸ್ವರಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಬೇಕು ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಹೊರತು ಆ ಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದೊಂದಕ್ಕಿರುವ ನಿಯತ ಶ್ರುತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ನಿಷಾದಾದಿ ಆರು ಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಕ್ರಮಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಪ್ರಥಮ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಸ್ವರಗಳ ಕ್ರಮಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗುವಂತೆ ಶ್ರುತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಮೂಲಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮನಿಯತವಾದ ಶ್ರುತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆ ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದವೆಂದಾಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ! ಹೀಗೆ ಅಪಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಅದೇ ಮುಂದಿನ ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ-

ಷಡ್ಜಾದೀನ್ ಮಧ್ಯಮಾದೀಂಶ್ಚ ತದೂರ್ಧ್ವಂ ಸಾರಯೇತ್ ಕ್ರಮಾತ್ ।

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಎರಡನೇ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಆರಂಭದ ನಿಷಾದಸ್ವರವನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಷಡ್ಜಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಮುಂದಿನ ಷಡ್ಜಾದೀನ್ = ಸರಿಗಮಪದ ಎಂಬ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತದೂರ್ಧ್ವಂ- ಆ ಷಡ್ಜದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ, ಸಾರಯೇತ್ = ಷಡ್ಜಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಿದ ನಿಷಾದಸ್ವರಕ್ಕೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ನಿಯತ ಶ್ರುತ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಆಯಾ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಶ್ರುತಿಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥ. (ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಇದಕ್ಕೂ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥವು ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ ವಾಗಿದೆ.) ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಅವುಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಚತುರ್ಧಾ ತಾಃ ಪೃಥಕ್ ಶುದ್ಧಾಃ ಕಾಕಲೀ ಕಲಿತಾಸ್ತಥಾ
ಸಾಂತರಾಸ್ತದ್ವಯೋಪೇತಾಃ ಷಟ್‌ಪಂಚಾಶದಿತೀರಿತಾಃ ॥

ಎರಡೂ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಮೂರ್ಛನೆಗಳೆಂದೂ, ಕಾಕಲೀ ಸ್ವರಸಹಿತವಾದು ದೆಂದೂ, ಅಂತರಸ್ವರಸಹಿತವಾದುದೆಂದೂ, ಕಾಕಲೀ ಮತ್ತು ಅಂತರ ಎಂಬೆರಡು ಸ್ವರಗಳಿರುವಂಥವೆಂದೂ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ಒಟ್ಟು ೫೬ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಕಾಕಲೀ ಮತ್ತು ಅಂತರ ಸ್ವರಗಳ ಲಕ್ಷಣ:-

ಶ್ರುತಿದ್ವಯಂ ಚೇತ್ ಷಡ್ಜಸ್ಯ ನಿಷಾದಃ ಸಂಶ್ರಯೇದ್ಯದಾ
ಸ ಕಾಕಲೀ ಮಧ್ಯಮಸ್ಯ ಗಾಂಧಾರಸ್ತ್ವಂತರ ಸ್ವರಃ ॥ ೮ ॥

ನಿಷಾದ ಸ್ವರವು ಷಡ್ಜದ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ. ಎಂದರೆ ತನ್ನ ನಿಯತ ಶ್ರುತಿಗಿಂತ ಎರಡು ಶ್ರುತಿ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿದರೆ ಕಾಕಲೀ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ, ಅದರಂತೆ ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವರವು ಮಧ್ಯಮದ ಎರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ ಅಂತರ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಪಡೆಯುವುದು.

ಯಾವುದಾದರೂ ಮೂರ್ಛನೆಯು ಆ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟನೆಯದು ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯಾ ಪರಿಜ್ಞಾನೋಪಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಯಸ್ಯಾಂ ಯಾವತಿತೌ ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮಾ ಗ್ರಾಮಯೋಃ ಕ್ರಮಾತ್
ಮೂರ್ಛನಾ ತಾವದಿತ್ಯೇವ ಸಾ ನಿಃಶಂಕೇನ ಕೀರ್ತಿತಾ ॥

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವು ಆರಂಭದಿಂದ ಎಷ್ಟನೆ ಸ್ವರವಾಗಿರುವುದೋ ಆ ಮೂರ್ಛನೆಯು ಆ ಗ್ರಾಮದ ಅಷ್ಟನೇ ಸಂಖ್ಯೆಯದೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಸಹ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರದ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಮೂರ್ಛನೆಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಏಳು ವಿಧ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಪ್ರತಿಮಾದಿ ಸ್ವರಾರಂಭಾದೇಕೈಕಾ ಸಪ್ತಧಾ ಭವೇತ್ ॥
ತಾಸೂಚ್ಚಾರ್ಯಾಂತ್ಯಸ್ವರಾಂಸ್ತಾನ್ ಪೂರ್ವಾನುಚ್ಚಾರಯೇತ್ ಕ್ರಮಾತ್ ॥
ತೇ ಕ್ರಮಾಸ್ತೇಷು ಸಂಖ್ಯಾ ಸ್ಯಾತ್ ದ್ವಾನವತ್ಯಾ ಶತತ್ರಯಂ ॥

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ೫೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯ ಒಂದೊಂದೇ ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಅದೆಂದರೆ ಒಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯ ಅಂತ್ಯಸ್ವರವನ್ನೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಯ ಆರಂಭ ಸ್ವರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರ್ಛನೆಗಳು (೫೬ x ೭) = ೩೯೨ ಆಗುವವು.

(ಮೂರ್ಛನೆಗಳಿಗೆ ನಾರದೀಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಯಕ್ಷರಕ್ಷಾದಿ..... ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.)

(ಭರತನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಷಾಡವೌಡವಗಳೆಂಬ ಲೋಪ್ಯಸ್ವರ ಮೂರ್ಛನಾ ರೂಪದ ೮೪ ತಾನಗಳನ್ನೂ, ಭರತೋಕ್ತವಲ್ಲದ ಕೂಟ ತಾನಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ನಷ್ಟೋದ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಖ್ಯಾ ಪರಿಜ್ಞಾನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಖಂಡಮೇರು ಪ್ರಸ್ತಾದಿಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ).

ಮೂರ್ಛನೆಗಳ ಹಾಗೂ ತಾನಗಳ ಉಪಯೋಗ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಗಾಂಧರ್ವೇ ಮೂರ್ಛನಾಸ್ತಾನಾಃ ಶ್ರೇಯಸೇ ಶ್ರುತಿಚೋದಿತಾಃ ।
ಗಾನೇ ಸ್ಥಾನಸ್ಯ ಲಾಭೇನ ತೇ ಕೂಟಾಶ್ಚೋಪಯೋಗಿನಃ ॥ ೯ ॥

ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಹಾಗೂ ತಾನಗಳು ವೇದೋಕ್ತ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರೇಯಃ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವಂಥವು. ಗಾನದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಸೌಲಭ್ಯವುಂಟಾಗುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಮತ್ತು ಕೂಟ ತಾನಗಳ ಸಹ ಉಪಯೋಗವಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಸ್ಥಾನಸ್ಯಲಾಭೇನ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು 'ಸ್ಥಾನಸ್ಯ ತತ್ತನ್ಮೂರ್ಛನಾ ವಶಾತ್ ಸಾಂತಾನಾಂ ಸ್ವರಾಣಾಮಾಧಾರ ಶ್ರುತೇರ್ಲಾಭೇನ, ಪರಿಜ್ಞಾನೇನ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ, ಹಿಂದೆ 'ಷಡ್ಜ ಸ್ಥಾನಸ್ಥಿತೈರ್ನಾದ್ಯೈಃ ರಜನ್ಯಾದ್ಯಾಃ ಪರೇ ವಿದುಃ' ಎಂದು ಮತಾಂತರಾನುಸಾರ ಹೇಳಿರುವ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ತಾನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಲಭಿಸುವ ಅನ್ಯ ಶ್ರುತ್ಯಂತರ ಸ್ಥಾನಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವಾಗುವುದ ರಿಂದ, ಎಂಬ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿಯ ಬೇಕಾಗುವುದು.

ಇನ್ನು ಸಾಧಾರಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಸಾಧಾರಣಂ ಭವೇದ್ದ್ವೇಧಾ ಸ್ವರಜಾತಿವಿಶೇಷಣಾತ್
ಸ್ವರಸಾಧಾರಣಂ ತತ್ರ ಚತುರ್ಧಾ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಂ
ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಷಡ್ಜೈಶ್ಚ ಮಧ್ಯಮೇನ ವಿಶೇಷಣಾತ್
ಸಾಧಾರಣಂ ಕಾಕಲೀ ಹಿ ಭವೇತ್ ಷಡ್ಜ ನಿಷಾದಯೋಃ
ಸಾಧಾರಣ್ಯಮತಸ್ತಸ್ಯ ಯತ್ತತ್ಸಾಧಾರಣಂ ವಿದುಃ || ೧೨ ||

ಅಂತರಸ್ಯಾಪಿ ಗಮಯೋರೇವಂ ಸಾಧಾರಣಂ ಮತಂ ||

ಸ್ವರಸಾಧಾರಣವೆಂದೂ ಜಾತಿಸಾಧಾರಣವೆಂದೂ 'ಸಾಧಾರಣ'ವು ಎರಡು ವಿಧ ವಾಗಿದೆ. ಸ್ವರಸಾಧಾರಣವು ಕಾಕಲೀ ಸಾಧಾರಣ, ಅಂತರಸಾಧಾರಣ, ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣ, ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಕಾಕಲೀ ಸಾಧಾರಣವೆಂದರೆ ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ನಿಷಾದ ಎಂಬೆರಡು ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಮಧ್ಯದ ಸಮಾನಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಅಂತರ ಸಾಧಾರಣವೆಂಬುದೂ ಇದರಂತೆ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಸಾಧಾರಣ (ಮಧ್ಯ) ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾ ಷಡ್ಜಮುಚ್ಚಾರ್ಯ ಕಾಕಲೀ ಧೈವತಾ ಕ್ರಮಾತ್ ।
ಏವಂ ಮಧ್ಯಮಮುಚ್ಚಾರ್ಯ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾ ಚಾಂತರರ್ಷಭಾ ||
ಷಡ್ಜ ಕಾಕಲಿನೌ ಯದ್ವೋಚ್ಚಾರ್ಯ ಷಡ್ಜಂ ಪುನರ್ವ್ರಜೇತ್ ।
ತತ್ಪರಾನ್ಯತಮಂ ಚೈವಂ ಮಧ್ಯಮಂ ಚಾಂತರಸ್ವರಂ ||
ಪ್ರಯೋಜ್ಯ ಮಧ್ಯಯೋಗ್ರಾಹ್ಯಸ್ತತ್ಪರೋನ್ಯತಯೋಥವಾ ।
ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯೋಗಃ ಕರ್ತವ್ಯಃ ಕಾಕಲೀ ಚಾಂತರ ಸ್ವರಃ || ೧೬ ||

ಈ ಸಾಧಾರಣಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಾಕಲೀ ನಿಷಾದ ಸ್ವರವನ್ನೂ ತದನಂತರ ಧೈವತವನ್ನೂ ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರವನ್ನುಚ್ಚರಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಂತರ (ಗಾಂಧಾರ) ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಋಷಭವನ್ನುಚ್ಚರಿಸಬೇಕು. ಈ ಎರಡು ಸಾಧಾರಣ ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮಾರೋಹಣ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಪರ ಸ್ವರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಿಕ್ಕಬಾರದು, ಅವರೋಹ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಈ ಕಾಕಲ್ಯಂತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಾರದು, ಎಂದರೆ ಆಗಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಾರದು, ಎಂದರೆ ಆಗಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಸಲ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಬಾರದು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ನಿಷಾದೋ ಯದಿ ಷಡ್ಜಸ್ಯ ಶ್ರುತಿಮಾದ್ಯಾಂ ಸಮಾಶ್ರಯೇತ್ ||
ಋಷಭಸ್ತ್ವಂತಿಮಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಷಡ್ಜ ಸಾಧಾರಣಂ ತದಾ ||

ಮಧ್ಯಮಸ್ಯಾಪಿಗಮಯೋರೇವಂ ಸಾಧಾರಣಂ ಮತಂ ॥
ಸಾಧಾರಣಂ ಮಧ್ಯಮಸ್ಯ ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಂ ಧ್ರುವಂ ॥ ೮ ॥

ನಿಷಾದವು ಷಡ್ಜದ ಮೊದಲ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಋಷಭವು ಷಡ್ಜದ ಕೊನೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದು ಷಡ್ಜಸಾಧಾರಣವೆಂದಾಗುವುದು. ಇದೇ ರೀತಿ ಗಾಂಧಾರವು ಮಧ್ಯಮದ ಆದಿಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ, ಪಂಚಮವು ಮಧ್ಯಮದ ಅಂತ್ಯಶ್ರುತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದರೆ ಆಗ ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣವೆಂದಾಗುವುದು. ಮಧ್ಯಮ ಸಾಧಾರಣವು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಷಡ್ಜ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಈ ಸಾಧಾರಣಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ್ದರಿಂದ ಇವಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ಈ ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ, ಕೈಶಿಕಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನೇ ಕೆಲವರು ಗ್ರಾಮಸಾಧಾರಣಗಳೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಜಾತಿಸಾಧಾರಣವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಏಕ ಗ್ರಾಮೋದ್ಭವಾಸ್ವೇಕಾಂಶಾಸು ಜಾತಿಷು ಯದ್ಭವೇತ್
ಸಮಾನಂ ಗಾನ ಮಾರ್ಯಾಸ್ತಜ್ಜಾತಿ ಸಾಧಾರಣಂ ಜಗುಃ ।
ಜಾತಿ ಸಾಧಾರಣಂ ಕೇಚಿದ್ರಾಗಾನೇವ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ ॥ ೧೦ ॥

ಒಂದೇ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರವು ಅಂಶವಾಗಿಯುಳ್ಳ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜಾತಿಗಳ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯುಂಟಾಗುವುದನ್ನೇ ಜಾತಿ ಸಾಧಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಗವೆಂದರೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

"ಇತಿ ಸ್ವರಾಧ್ಯಾಯೇ ಪಂಚಮಂ ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕರಣಂ"

(ಬಹುಶಃ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನ. ಕುಕ್ಕಿಲರು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದ "ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ - ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ"ದ ಒಂದು ಭಾಗ ಇರಬೇಕು.)

ಎರಡು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು

(ಪುಸ್ತಕಲೋಕ : ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ)

ರಾಗದರ್ಶನ : ಲೇಖಕರು : ಪ್ರೊ| ಎ. ಎಮ್. ಪುರಂದರೆ; ಪ್ರಕಾಶಕರು: ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ಪುಟ ೧೦ + ೩೬೦; ಬೆಲೆ ರೂ. ೪-೫೦.

ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ರಾಗ ರಚನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಾ ರಾಗ ಭೇದಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಾನುರೋಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥವು ಒಂದಂಶ ತುಂಬುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಮಾಧಾನಕರವೂ ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮತಭೇದಗಳ ಗೊಂದಲ ದಿಂದ ಜಟಿಲವಾಗಿರುವ ಈ ರಾಗವಿಸ್ತರವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಸುಬೋಧವಾಗಿಯೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೂ, ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಪ್ರಣಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರನೇತೃಗಳೂ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಅಭಿಸಂದನೆಗೆ ಅರ್ಹರು. ಇದು ಪ್ರೌಢ ವ್ಯಾಸಂಗದ 'ಪೂರಕ' ಗ್ರಂಥವೂ ಹೌದು. ಶಿಷ್ಯೋಪದೇಶ ಸೌಲಭ್ಯವುಳ್ಳ ಶಿಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವೂ ಹೌದು.

ಸಂಗೀತವು ಓದಿ ಕಲಿಯುವ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದರೂ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಗುರುಮುಖದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ ದೋಷವಲ್ಲ, ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬಾರದೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣತರಾದ ಪ್ರೊ. ಪುರಂದರೆಯವರು ಅತ್ಯಂತ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ಈ ಸಂಗ್ರಹಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿರುತ್ತಾರೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಪಂಡಿತ ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಚಾರ್ಯಪುರುಷರೆಂಬುದು ಸರ್ವಶ್ರುತ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ (ಚತುರ ಪಂಡಿತಾಭಿಧಾನದಲ್ಲಿ) 'ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತ' ಮತ್ತು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ, ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳುಳ್ಳ 'ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ' ಎಂಬ, ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ಗಳನ್ನು (ಈ ಗ್ರಂಥದ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳೂ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿವೆ) ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥವು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ರಾಗಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಮತಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಗಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೆ ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಗ್ರಂಥವು ಕೈಗನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಡಾ| ಪಂಡಿತ ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರ ರಾಗ ವರ್ಗೀಕರಣದಂತೆ, ಕಲ್ಯಾಣ, ಬಿಲಾವಲ, ಖಮಾಚ್, ಭೈರವ, ಪೂರ್ವೀ, ಮಾರವಾ, ಕಾಫೀ, ಅಸಾವರಿ, ಭೈರವಿ, ತೋಡಿ ಎಂಬ ಹತ್ತು ಮೇಳರಾಗಗಳೂ (ಥಾಟ್) ಇವುಗಳ ಜನ್ಯ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ

ಕ್ರಮವಾಗಿ ೧೨+೧೮+೧೪+೧೫+೧೬+೧೨+೨೯+೧೦+೫+೪ರಂತೆ ೧೦೨ರಷ್ಟು ಇತರ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಗಗಳೂ ಈ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಗಭಾವದ್ಯೋತಕವಾದ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರದೊಡನೆ ಲಕ್ಷಣತಃ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ರಾಗ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಪ್ರಸಜ್ಯವೆನಿಸುವುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಹಿತವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವಲ್ಲಿ ರಾಗಭೇದಗಳುಂಟಾಗುವುದು ಎರಡು ವಿಧದಿಂದ. ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸ್ವರಗಳು ಭಿನ್ನವಾದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಭೇದವಾಗುವುದು. ಅವಲ್ಲದೆ, ಭಿನ್ನ ಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸ್ವರಗಳ ವಿನಿಯೋಗ, ಎಂದರೆ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮವಷ್ಟೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೂ ರಾಗಭೇದವೆಂದೆಣಿಸಲ್ಪಡುವುದು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಇವೆರಡೂ ವಿಧಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಹಾಗೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಗಭೇದಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾನಕ್ರಮದ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಾದಿ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟಾಯಿತೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ರಾಗಭೇದವೇ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಅವನ್ನು ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ನಾಮಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವೆಂಬಂತಿರುವವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅವ್ಯವಹಾರ್ಯವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯುಂಟಾಗಿತ್ತೆಂದರೂ ವಾಸ್ತವವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಂದ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಪುರುಷರಾಗ, ಸ್ತ್ರೀರಾಗ, ನಪುಂಸಕರಾಗ, ಭಾರ್ಯಾಪುತ್ರರಾಗಗಳು, ಶುದ್ಧ, ಸಾಲಗ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಜಾತಿಗಳು, ಘನರಾಗ, ಕ್ಷುದ್ರರಾಗ, ರಕ್ತಿರಾಗ ಮುಂತಾದ ಹಲವೊಂದು ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವವಕ್ಕೊಂದು ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮೇಳರಾಗ ಪದ್ಧತಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ವಿಜಯನಗರದ ಸ್ವಾಮೀ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೇ ಇದರ ಮೂಲ ಪ್ರವರ್ತಕರು. ಸಪ್ತಕದ ಯಾವುದಾದರೂ ಸ್ವರ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗಳು ಭಿನ್ನವಾದರೇ ರಾಗಭೇದ, ಅದಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಸಂಚಾರ ಭೇದವೆಂಬುದು ರಾಗಭೇದವಲ್ಲವೆಂಬ ತತ್ತ್ವದ ಮೇಲೆ ಈ ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯು ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದು ಮುಂದೆ ರಾಗಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸುವ ಜನನ ನಿಯಂತ್ರಣವೇ ಆಯಿತು. ಈ ತತ್ತ್ವದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಶುದ್ಧವಿಕೃತ ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಭೇದಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಮೇಳರಾಗಗಳು ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಕರ್ಣಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಸ್ಥಿರವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು.

ಉತ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಆದರ್ಶದಿಂದ ಮೇಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಪ್ರಯತ್ನವು ನಡೆದಿತ್ತಾದರೂ ಅನ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯದೆ ಅದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ರಾಗಭೇದ ಪರಿಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ವಿನಿಯೋಗದ ಭಿನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುವುದು. ಕೊನೆಗಾದರೂ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸರ್ವಾದರಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ರೂಢಿಗೆ ತಂದವರು ದಿ। ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರೇ. ರೂಢಮೂಲವಾಗಿದ್ದ

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳನ್ನು ಕೆಲವಂಶ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಅವರು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ರೆಂಬುದು ವಿಶೇಷ. ಆಯಾ ರಾಗಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ರಾಗಭಾವಕ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರ ಪ್ರಯೋಗ ಇರಬೇಕೆಂಬ ತತ್ವವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಹತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವರು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ। ಪುರಂದರೆಯವರು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವರೆಂಬುದು ಆಯಾ ರಾಗವಾಚಕ ಸ್ವರಾಕ್ಷಿಪ್ತಿಕೆಗಳ ಸಮೇತ ಶ್ರೀಯುತರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದ್ವಿರೂಪಿ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದಿ. ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರು ಮೇಳರಾಗ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಗಾಯಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ರಾಗಸಾಂಕರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಮೇಳವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅಪಾಯವುಂಟಾಗಬಹುದೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಂತೆ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಶೀಲೀಸಿಕೊಂಡು ತಕ್ಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಗಾಯಕ ವಾದಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರಾಗ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಆ ರಾಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲದ ಅನ್ಯಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಪ್ರಾಯಶಃ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮೇಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಸುಭದ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪರಿಶೀಲಿಸತಕ್ಕದ್ದಿದೆ.

ಹೇಗಿದ್ದರೂ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರ ಶಾಸ್ತ್ರರಚನೆಯಾದಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಪ್ರಯೋಜನಕರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮತಭೇದವುಳ್ಳ ಕೆಲವೊಂದು ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಹೋಬಲ ಪಂಡಿತನೇ ಮೊದಲಾದ ಪೂರ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದೂ ವಿಹಿತವೇ.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು "ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ರಾಗ ಸ್ವರೂಪಗಳೆರಡೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೇವಲ ನಾಮಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳ ಅನಿಶ್ಚತತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ವಿಕೃತ ರೂಪದಿಂದ ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ರಾಗರೂಪಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಧುನಿಕವಾಗಿವೆ." ಎಂದಿರುವುದು ಪರಮಾರ್ಥ ಸತ್ಯದ ಮಾತು. ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಕುರಿತು ಕೇವಲ ಅಂಧ ಪರಂಪರೆಯ ವ್ಯವಹಾರವು ನಡೆದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಕಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದಿ। ಪಂಡಿತ ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ ವಿಚಾರವಿದು.

ಶ್ರುತಿಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿದ್ದ ಭ್ರಾಮಕವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಸ್ವರಗಳ ಕುರಿತಾಗಿಯೂ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಅಪ್ರತಿಷ್ಠವಾದ ಮತಭೇದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರಸ್ತ ಗೊಳಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಸ್ವರಭೇದಗಳು ಹನ್ನೆರಡು ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು ದಕ್ಷಿಣದ ವೆಂಕಟಮಖಿ. ಅದನ್ನೇ

ನ್ಯಾಯವೆಂದು ಸಮ್ಮತಿಸಿ ಆತನ ೭೨ ಮೇಳ ವಿಭಾಗವನ್ನು ತತ್ವತಃ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರ್ಯಾಪ್ತವೆಂದೆನಿಸಿದ ೧೦ ಮೇಳಗಳನ್ನು ದಿ। ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು.

ದ್ವಿಸಪ್ತತಿ ಮೇಲಕೇಷು ತ್ಯಕ್ತ್ವಾ ತಾನಸನವಶ್ಯಕಾನ್ ।
ಸ್ವೀಕುರ್ಮೋ ದಶ ಸಂಖ್ಯಾಸ್ತಾನ್ ಲಕ್ಷ್ಯವರ್ತ್ಮನಿ ವಿಶ್ರುತಾನ್ ॥ ೨ ॥
ಪ್ರಚರದ್ರಾಗಸಂಗೀತಮಾಶ್ರೇಷಂ ಸ್ಯಾತ್ ಪರಿಸ್ಫುಟಂ ।
ತನ್ಮೇಲೇಷು ಸಮಾವಿಷ್ಟಮಿತಿ ಮರ್ಮವಿದಾಂ ಮತಂ ॥ ೩ ॥
('ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತ, ದ್ವಿತೀಯಾಧ್ಯಾಯ)

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಹತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನವರು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಕರೆದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿಯ ಪ್ರತಿನಾಮಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಗಮನಿಸತಕ್ಕ ವಿಚಾರ :

ಶಂಕಾರಭರಣೇ ಮೇಲೇ ವೇಲಾವಲೀತಿ ನಾಮಕಃ ।
ಮೇಲಾನ್ಮಾಲವಗೌಳೀಯಾಜ್ಜಾತೋ ರಾಗೋ ಗುಣಪ್ರಿಯಃ ॥
ಹರಪ್ರಿಯಾಖ್ಯಮೇಲೋಽಸೌ ಲಕ್ಷ್ಯೇಽತ್ರ ಕಾಫಿಸಂಜ್ಞಿತಃ ।
ನಟಭೈರವಿಕಾ ಮೇಲೇ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ದೇಶೀ ಗುಣಪ್ರಿಯಾ ॥

ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಶ್ರೀ ಪುರಂದರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ನಾಮನಿರ್ದೇಶವನ್ನು ಯಾಕೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲವೊ! ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥಕಾರರು ಗೌರವಿಸಿದ್ದ ಸಮನ್ವಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಎರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರಗತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಜನ್ಯರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ದಿ। ಭಾತ್‌ಖಂಡೆಯವರ 'ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತ'ಕ್ಕೂ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಸಂವಾದವಿರುವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ 'ಸಿಂಧು ಭೈರವಿ' ರಾಗವು ಅಸಾವರೀ ಮೇಳಜನ್ಯವೆಂದು ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದಾದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಭೈರವೀ ಮೇಳಜನ್ಯವೆಂದು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ! (ಪುಟ ೩೪೬) ''ಸಿಂಧು ಭೈರವಿರಾಗವು ಭೈರವಿ ಥಾಟಿನಲ್ಲಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗವಿದ್ದು ಧೈವತವು ವಾದಿಸ್ವರವಾಗಿದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆ ಲಕ್ಷಣಶ್ಲೋಕವು ಹೀಗಿದೆ :

ಅಸಾವರೀ ಸುಮೇಲಾಚ್ಚ ಭೈರವೀಸಿಂಧುಪೂರ್ವಿಕಾ ।
ಆರೋಹೇಚಾವರೋಹೇಽಪಿ ಸಂಪೂರ್ಣಾಧೈವತಾಂಶಿಕಾ ॥

ಇದು ಪ್ರಾಮಾದಿಕವಾದ ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯವೋ, ಅಲ್ಲ ಲಕ್ಷ್ಯಾನುರೋಧವಾಗಿ ಉದ್ದಿಷ್ಟವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದಿರುವುದನ್ನು ದೋಷವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳು ತೀರ ತಪ್ಪಾಗಿರುವುದೂ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಳಂಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನಾದರೂ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇದು ಕ್ಷಮ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಪ್ಪೋಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ

ಶ್ಲೋಕಗಳ ಶುದ್ಧಪಾಠವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಏಜ್ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಮಾರವಾ ಮೇಲನೇ ನತ್ರರಾಗು ತ್ಯಜ್ಯೆತ್ರ ಸಾಮಕಃ।
ಆರೋಹೇ ಚಾವರೋಹೇಽಪಿ ಮನಿಯಜ್ಞೋ ಗುಣಪ್ರಿಯಃ॥
ಸ್ಯಾದ್ವಾದೀ ಪಂಚಮೋ ಹಾತ್ರ ಸಂವಾದೀ ಷಡ್ಜ ದ್ವರಿತಃ।
ಗಾನಮಸ್ಯದಾಮೀಚೀನಂ ಮರ್ವೇಸಾಯಂ ನಿರಂತರಂ॥ (ಪುಟ ೨೧೫)

''ಪೂರ್ವೀ ಮೇಲ ಸಮಂಟಖೂತಾ ತ್ರಿವೇಣೀ ಲಕ್ಷ್ಯಾ ಸಂಮತಾ'' (ಪುಟ ೧೭೯) ಇದು ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಕೊಡುವಂತಾಗಿದೆ. ಶುದ್ಧಪಾಠ 'ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಮತಾ' ಎಂದಾಗಬೇಕು. ಇಂತಹ ಕೆಲವೊಂದು ಸಣ್ಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರೌಢ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪರಿಣತರಾದ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಿಂದ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರೌಢಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾದ ಪಠ್ಯಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತೀಕ್ಷಿಸೋಣ.

ಸಂಗೀತ ಮೀಮಾಂಸೆ: ಲೇ| ಎಂ. ಆರ್. ಶಂಕರ ಮೂರ್ತಿ: ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು: ಡಾ| ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ; ಪ್ರ: ಕೆ. ಸಿ. ಶಿವಪ್ಪ, ಕೋ-ಆರ್ಡಿನೇಟರ್, ಪ್ರಕಟಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರೋಪನ್ಯಾಸ ವಿಭಾಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು - ೧; ಪುಟಗಳು: ೧೧೬; ರೂ. ೪-೦೦.

ಮಾರ್ಗ, ದೇಶೀ ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಇತರರಿಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವ ಗ್ರಂಥವಿದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸಂಗೀತ ಶಕ್ತಿ, ಸಂಗೀತ ರಸಾನುಭವ, ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಮಾಜ ಕಲ್ಯಾಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸ್ವರ ಮತ್ತು ತಾಳ, ತಾಳ, ಜನಕ, ಜನ್ಯರಾಗಗಳು, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಯೋಗ, ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಲಘು ಸಂಗೀತ, ಸಂಗೀತಗಾರನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ, ಸಂಗೀತ ರಸಿಕ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ, ಸಂಗೀತದ ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರ, ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳ ೨೦ ಅಧ್ಯಾಯ ಗಳನ್ನೂ ೧೬೬ ಮಂದಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾದ 'ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಜ್ಞರು' ಎಂಬ ಅನುಬಂಧವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಒಂದೊಂದರ ಕುರಿತು ಒಂದೊಂದು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ಹಾಗೂ ಘನವಾದ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಇಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸುವುದು ಎಷ್ಟೆಂದರೂ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಿಂದಷ್ಟೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವುದೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಥೂಲಪರಿಚಯವಾಗುವುದೂ ಪ್ರಯಾಸ ವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಋಗ್ವೇದ, ಸಾಮವೇದ,

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಸಂಹಿತೆ, ಶಿಕ್ಷಾ, ಪ್ರಾತಿಶಾಖ್ಯ, ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ತೈತ್ತಿರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ತು, ನಾರದೀ (?) ಹರಿವಂಶ, ಪುರಾಣಗಳು, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳು ಮೊದಲಾಗಿ ೧೦೨೧ನೆಯ ಇಸವಿಯ ವರೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಆಲೋಚನೆ ಇದೆ' ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೆಯದಾದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಭರತ ಮತಂಗಾದಿ ಪುರಾತನ ಹಾಗೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ವಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರ ಹಾಗೂ ಅವರು ರಚಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹೆಸರುಗಳೊಂದಿಗೆ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವ ರಾಯರು, ವೀಣೆಶೇಷಣ್ಣ, ದಾಸಕೂಟ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಬಸವಣ್ಣ, ಸರ್ಪಭೂಷ ಶಿವಯೋಗಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ "ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದಲೂ ತೆರೆದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಗಬೇಕು" ಎಂಬ ಹಿತವಚನದಲ್ಲಿ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ 'ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯವೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದು ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು-ಹದಿನೇಳು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ನಾದ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಗ್ರಾಮ, ಜಾತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ವರ್ಣ, ಅಲಂಕಾರಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪತಃ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನಿಜಾಂಶವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಹಿತವೆಂದು ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇವೆ.

ಅಂಥ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು:

೧. ಒಂದೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳು ಎಂಬ ನಾದವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಭಗಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಿದೆವಾದರೆ ಆ ಶ್ರುತಿಗಳ ಗುಂಪುಗಳು ರಂಜನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ವರವೆಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. (ಪು. ೨೦)

೨. 'ಸ' ಎಂಬ ಷಡ್ಜಸ್ವರ ಮೊದಲನೇ ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದರಂತೆ ಸೇರಿಸಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ಯಾದಿ. (ಪು. ೨೦-೨೧)

೩. ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವರಗಳಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಭಿಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ತಾಯಿಯಂತಿರುವ ಅಥವಾ ಯಜಮಾನನಂತಿರುವ, ಶ್ರುತಿ ಸಮೂಹವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಸ್ವರವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಅಂಶಗಳಾಗಿಯೇ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ವರಗಳು ರೂಪತಾಳುತ್ತವೆ. (೨೦-೨೧)

೪. ಈಗಲೂ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮದಲ್ಲೇ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

೫. ಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ (ರಾಗದಲ್ಲಿ) 'ಸ'ಟಂದ ಮೊದಲಾಗುವ ಮೂರ್ಛನೆಯು ನವರೋಜ್ ರಾಗವಾಗುತ್ತವೆ. (೨೭)

೬. ೨೨ ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ೧೬ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗಗಳರಚನೆಯಾಗಿದೆ..... ನಾಲ್ಕರಿಂದ ೨೨ರ ವರೆಗೂ ಸ್ವರಗಳ ಹೆಸರುಗಳೇ

ಇವೆ. ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. (೨೪-೨೫)

೭. ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಎಳೆಯುವುವಾಗ ನಾದವನ್ನು ಸಣ್ಣಗೆ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಏಳು ವಿಧ. ಶಾಂತ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಈ ಏಳು ವಿಧವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇತ್ಯಾದಿ (೨೭)

೮. 'ಯತ್ತು ತಂತ್ರೀ, ಕೃತಂ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ನಾನಾಂತೀದ್ಯ ಸಮಾಶ್ರಯಂ' (?) ಅರ್ಥ- 'ಯಾವ ಗೀತವು ತಂತೀವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತೋ ಅದು ಗಾಂಧರ್ವ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವೀಣಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಂಬೂರಿ ಶ್ರುತಿಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತೇವೆ (ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ದೇಶಿ). (ಪುಟ ೩೮-೩೯)

೯. ಮತಂಗನು ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ 'ಏಷಾಂ ಶ್ರುತಿಸ್ವರ ಗ್ರಾಮ ಜಾತ್ಯಾದಿ ನಿಯಮೋ ನಹಿ'- ಅಂದರೆ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ, ಗ್ರಾಮ, ಜಾತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನಿಯಮವಿಲ್ಲವೋ ಅದು ದೇಶಿ ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. (೩೯)

೧೦. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಶಬ್ದ ಧ್ವನಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಅಥವಾ ಸಪ್ಪಳ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಶ್ರವಣ ಯೋಗ್ಯ ವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. (೧೬)

೧೧. ಅನಾಹತನಾದದ ಅನುಭವವು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವು ಬೇಕು. ಇತ್ಯಾದಿ (ಪುಟ ೧೯)

೧೨. ಆದಿ; ರೂಪಕ, ಮಿಶ್ರಛಾಪು, ಖಂಡಛಾಪು ತಾಳಗಳ ಪ್ರಮಾಣವಾದರೂ ಸರ್ವಲಘು. ಸರ್ವಲಘು ಎಂದರೆ ತಾಳದ ಪ್ರತಿಘಾತಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಅಕ್ಷರಗಳು ೩, ೪-೫, ೭-೯ ಆಗಿದ್ದರೂ ೩-೪-೫-೭-೯ ಹೀಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಸರ್ವಲಘುವೆಂದು ಹೆಸರು (೫೫) ತಾಳದಲ್ಲಿ ಧ್ರುತಕಾಲ, ಆದಿತಾಳ, ದೇಶಾದಿ ತಾಳ ಎರಡೂ ಎಂಟು ಏಟುಗಳಿರುವ ತಾಳ (೫೭)

೧೩. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ತಾಳವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸ್ವರ, ತಾಳ, ರಸ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಭೇದಗಳುಂಟು ಈ ನಾಲ್ಕನ್ನು ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ (೫೧)

೧೪. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನರಾಗಿಣಿಗಳು ಇವೆ (ಪುಟ ೬). ಅಮರಕೋಶದ ಟೀಕಾಕಾರನಾದ ಕ್ಷೀರಸ್ವಾಮಿಯು ಗಾಂಧರ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ 'ಗಂಧರ್ವ ಸ್ತುಂಬುರು ಪ್ರಭೃತಯೋ ದೇವನಾಯಕಾಃ' ದೇವತೆಗಳ ನಾಯಕರು ತುಂಬುರು ಮುಂತಾದವರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (ಪುಟ ೩೮)

೧೫. ೨೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತದ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ (೫೮) ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ೩೦ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಾಗಗಳು.

೧೬. ವೈದಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾ, ಹುಂಕಾರ, ಉದ್ಗೀಯ, ಪ್ರತಿಹಾರ, ಉಪದ್ರವ, ನಿಧಾನ, ಪ್ರಣವ ಎಂದು ಏಳು ವಿಧದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. (ಪುಟ ४)

೧೭. ಛಾಂದೋಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಿರುಕ್ತ, ನಿರುಕ್ತ, ಮೃದು ಮತ್ತು ಕ್ರೌಂಚ ಎಂಬ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. (೪) ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, 'ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮೇಳಪದ್ಧತಿಯು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡಲು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಜನವಾಯಿತು.' (ಪುಟ ೬೦) 'ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ' (೬೦) ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಕೊಡುವ ವಿಮರ್ಶನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮನ್ನಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಬಹಳ ವಿರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮುದ್ರಣ ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಏನಿದ್ದರೂ ಈ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ: ಔದುಪಾತ್ತಂ, ಗ್ರಾಮಣೀಗಾನ, ತೇರವಂ, ದುರ್ಮರಪರ್ಣವ, ಕರಾಕಾಲಾಪ್ರವೃತ್ತೇಷು, ಏತೇರ್ಭವೇಸ್ತುಗಾಯಂತಿ, ಭೂಮಿಷ್ಠಾತಿ ಸ್ವರೇಷುಚುನಾಮಾನಿ, ತುಲಗಾಕವಿ, ಪ್ರತೀಕಾರಂ ಪುನಃ ಗಂಧರ್ವಾಣಾಂ, ಆತವೋಡಿಗಲದ ಧ್ರುತಕಾಲ, ನಾಟ್ಯಂ ಚಪಿವಿಧಾಶ್ರವತ್, ತೇರವಂಜನ. ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

'ಸ್ವರ ಸಂಕೇತ ಶಾಸ್ತ್ರ'ವೆಂಬ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, 'ಸಂಕೇತಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮೂರನೆ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ' ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಮೂರನೇ ಅನುಬಂಧಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಅನುಬಂಧಗಳ ವಿಷಯವೇನೆಂದೂ ತಿಳಿಯದು.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು 'ಈ ಗ್ರಂಥವು ಉಪಯುಕ್ತ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಸಂಗೀತ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ-ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದರೆ ನನ್ನ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕ. ಸಹೃದಯರು ಗುಣದೋಷವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ ದೋಷಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರೆ ಮುಂದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು' ಎಂದು ವಿನಯದಿಂದ ಭಿನ್ನವಿಸಿರುವುದು ಇವರ ಸಹಜ ವಿನಮ್ರ ಸ್ವಭಾವದ ಹಾಗೂ ಸರಳ ಸೌಜನ್ಯದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ.

(ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ, ಸಂ. ೨, ಸಂಚಿಕೆ ೩.)

ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲ - 'ಏಲೆ'

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮತ್ತು ದೇಶಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಗಾಂಧರ್ವವೆಂದು ಭರತನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಧ್ರುವಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಜಾತಿಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮಾರ್ಗವೆಂದೂ, ಗಾನೈಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತಂಗನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾಪ್ರಬಂಧಗಳ ಲೋಕರೂಢಿಯ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ದೇಶೀ ಎಂದೂ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತಂಗನು ಗೇಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು 'ದೇಶಿಕಾರ' ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂದೇ ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. 'ಮಾರ್ಗ-ದೇಶೀ' ಎಂಬ ಭೇದವು ಮೊದಲಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿರುವುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ; ಅದೂ ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯ ಅನಂತರ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ಆಮೇಲೆ ಅನ್ವಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ನ್ಯಾಯವಿದೆ. ಮೂಲತಃ ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ನಾನಾವಿಧ ವೃತ್ತಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಂಗವಾಗುವಷ್ಟು ವಿಕಾರಗೊಳಿಸದೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದು ಭರತನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೇ ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಪ್ತ ರೂಪಾಂಗದ ಧ್ರುವಾಗೀತೆಗಳಾಗಿವೆ. ದೇಶಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರರೂಢವಾಗಿದ್ದ ದೇಶೀಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಮತಂಗಾದಿಗಳ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ನಾಗವರ್ಮ, ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳ ಕರ್ಣಾಟಕ ವಿಷಯ ಜಾತಿ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿರುವ ಕೆಲವು ಛಂದಸ್ಸುಗಳು (ವರ್ಣ, ವರ್ಣಸರ, ಶುಕಸಾರಿಕೆ, ಶುಕಚಂಚು ಇತ್ಯಾದಿ) ಮತಂಗ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತವಾಗಿವೆ. ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರಾಕ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವೋ ನಾಮಾವಶಿಷ್ಟವೋ ಆಗಿರಬೇಕು. ಕರ್ಣಾಟಕ ವಿಷಯ ಜಾತ್ಯಾಧಿಕಾರದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ

ಕಿಮೇತಾವಂತಿ ಪದ್ಯಾನಿ ಚೇಹಾನುಕ್ತಾನ್ಯನೇಕಧಾ ।
ಸಂತಿ ಷಟ್ಪ್ರತ್ಯಯೇ ತಾನಿ ದೃಶ್ಯಂತೇ ಸೂಚಿತಾನಿ ಚ ॥

ಎಂದಿರುವ ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರಾಕ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಕೆಲವಿದ್ದುವೆಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಷ್ಟೆ? ನಾಗವರ್ಮ, ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕೆಲವೇ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮ ಪಂಪಾದಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಹೆಸರು ಮಾಸಿದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಏಲೆಯೂ ಒಂದು. ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ, ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ತ್ರಿಪದಿಯ

ಮೂಲಕ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ; ಎಂದರೆ ತ್ರಿಪದಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಏಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ :

ತ್ರಿಪದೀ ತೃತೀಯಾಂಘ್ರಾ
ವಪವಮುಂಚತ್ಯೇಲೇತಿ
ಸುಪಠಿತಾ ಗೇಯವಿದಜನ್ಯೈಃ

ನಾಗವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ಭುಜಗಪಕ್ಷ ಪುರಗಣ
ವ್ರಜದೊಳಾರರೊಳಕ್ಕು
ಮಜಗಣೇಳೆಗಿಭಗತೀ

ಮುದ್ರಿತ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಪದ್ಯವು ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೆಂದು ಕಾಣುವುದೇನೋ ಸರಿ.ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಗಣಭಂಗ, ಯತಿಭಂಗವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದರಿಂದಲೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಏನೋ ಪಾಠದೋಷ ಅಥವಾ ಲಿಪಿದೋಷವಿದೆ ಎಂಬ ಅನುಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯವೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರುವ ಇದರಲ್ಲಿ 'ಗಣವ್ರಜ' ಎಂಬ ಪದದ ಹಿಂದಿರುವ ಮೂರು ಪದಗಳು ಆ ಬಂಧದಲ್ಲಿರುವ ಗಣಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಭುಜಗ, ಪಕ್ಷ, ಪುರ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗಣಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಇತರ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಆತನು ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಇಲ್ಲಿ 'ಭುಜಗ' ಪದವು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಥಮಪಾದದ ಗಣಸಂಖ್ಯೆ ಯಾವುದು? 'ಭುಜಗ' ಎಂಬುದು ಸಮಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಂಖ್ಯಾಸೂಚಕ ಪದ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಲ್ಲ; ಒಂದು ವೇಳೆ ಆಗಬಹುದೆಂದೆಣಿಸಿದರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭುಜಗರಾಜನಾದ ಮಹಾಶೇಷನೆಂಬರ್ಥವಾದರೆ, ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಖ್ಯೆ ೧. ಇದಲ್ಲದೆ ಜ್ಯೋತಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭುಜಂಗಮನೆಂದರೆ ರಾಹು. ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಸಂಖ್ಯೆಯಾದರೆ ೮. ಇವೆರಡೂ ಸಂಖ್ಯೆಗಳೂ ಈ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದುದರಿಂದ ಭುಜಗ ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ದೋಷವಿರಬೇಕು. ಪ್ರಾಸಬದ್ಧವಾಗಿರುವ ಈ ಪದ್ಯದ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಕಾರವು ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರವಾದುದರಿಂದ ಮೊದಲ ಪಾದಾರಂಭದ 'ಭುಜ' ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಗಳು ತಪ್ಪಾಗಿರಲಾರವು ಎಂದೆಣಿಸಬಹುದು. ಅವೆರಡೂ ಅಕ್ಷರಗಳೇ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಒಂದು ಪದವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಸರ್ಪ ಎಂಬ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ 'ಗ'ಕಾರವನ್ನು ಲೋಪಿಸಿದ್ದಾದರೆ ಆಗ ಈ ಪ್ರಥಮ ಪಾದವು 'ಭುಜಪಕ್ಷ, ಪುರಗಣ' ಎಂದಾಗುವುದು. ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗುವಂತೆ ಎರಡು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳೂ ಸರಿಯಾಗುವುವು. 'ಭುಜ' ಎಂಬುದು 'ಪಕ್ಷ' ಎಂಬಂತೆ ಎರಡು ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದವೂ ಹೌದು. ಈಗ ಮೊದಲ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಭುಜ, ಪಕ್ಷ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಎಂದರೆ ಎರಡು ಮತ್ತು ಎರಡು ಗಣಗಳಿರಬೇಕೆಂದಾಯಿತು. ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಪುರಸಂಖ್ಯೆಯ ಎಂದರೆ ಮೂರು ಗಣಗಳಿರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಆ ಪಾದದ ಎರಡನೆಯ ಗಣವು, ಆ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಗಣವ್ರಜದಲ್ಲಿ ಆರನೆಯದು, ಬ್ರಹ್ಮಗಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗಣಭಂಗವಿದೆ. 'ಗಣೇಳೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಧಿದೋಷವೂ ಇದೆ, ಒಂದು ಮಕಾರ ಅಲ್ಲಿ ಲೋಪವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬೇಕು: 'ಅಜಗಣೇಳೆಗಿಭಗತೀ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಅಜಗಣಮೇಳೆಗಿಭಗತೀ' ಎಂದಾದರೆ, ಅರ್ಥ, ಯತಿ, ಗಣ ಎಲ್ಲವೂ

ಸರಿಯಾಗುವುವು. ಶುದ್ಧಪಾಠ ಹೀಗಿದ್ದಿರಬೇಕು (ಛಂದೋಬುಧಿಯಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಭುಜ ಎಂದಿರಬೇಕಾದಲ್ಲಿ 'ಗ'ಕಾರ ಸೇರಿಕೊಂಡು 'ಭುಜಗ' ಎಂದಾಗಿ ಅಪಾರ್ಥಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಿದೆ). ಹೀಗಾಗುವಾಗ ಜಯಕೀರ್ತಿ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನವೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತ್ರಿಪದಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿಯುವುದು ಇಷ್ಟು ತಾನೆ? ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡು ವಿಷ್ಣುಗಣ. ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬ್ರಹ್ಮಗಣ. ಒಟ್ಟು ಗಣ ಸಂಖ್ಯೆ ಏಳು. ಇದು ಆ 'ಏಲೆ'ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಜಯಕೀರ್ತಿ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸೂಚನೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ''ಏಲೇತಿ ಸುಪಠಿತಾ ಗೇಯವಿದಜನ್ಯೈಃ' ಎಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಇದು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಬಂಧ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಈ ಮಾತಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಕಾಣುವುದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಏಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ನಾಗವರ್ಮನಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಕರ್ಣಾಟಕ ಏಲೆಯು ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಪ್ರಧಾನವಾದ ಗೇಯವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ವಲ್ಲಭಾದಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರೂ' ಬಹುವಿಧವಾದ ಏಲೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವರೆಂದೂ, ಏಲೆ ಎಂಬುದು 'ಬಹುಭೇದಪ್ರವಿಸ್ತರ'ವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆಂಟು ಏಲಾಭೇದಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಏಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ 'ಸಾ ಏಕೈವ ಹಿ ಗಾತವ್ಯಾ ಗೀತಜ್ಞೈರ್ಗೀತ ವಸ್ತುಷು' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅನಂತರ ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವಾದಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಮಗನಾದ ಜಗದೇಕಮಲ್ಲನ 'ಸಂಗೀತ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಗ್ರಂಥದಿಂದ, ಏಲೆಗೆ ಆಗಲೂ ಅದೆಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಹುದು. 'ಏಲಯಾವಿರಹಿತೇ ಸೂಡೋ ನಧತ್ತೇ ಶ್ರಿಯಂ' ಎಂದಿರುವ ಈತ ಅದೊಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. -

ರಾಗೋ ಮೂಲಂ ದೃಢತರಮಥಸ್ಕಂಧ ದೇಶಂ ಚ ತಾಲಾಃ
ಶಾಖಾಬಂಧಃ ಪದಸಮುದಯಃ ಪಲ್ಲವಾಸ ಪ್ರಯೋಗಾ
ವರ್ಣಾಃ ಪುಷ್ಪಸ್ತಬಕ ನಿವಹೋ ಯಸ್ಯ ಸೋಯಂ ಪ್ರಸೂತೇ
ಸ್ವಾದಿಷ್ಠೈಲಾ ಫಲ (ಪದ)ಮನುಪಮಂ ಗೀತಶಾಖೀ ವಿಶಾಲಃ।

ಏಲಾ ಭೇದಗಳ ಲಕ್ಷಣ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರುವುದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ. ಆತ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು 'ಶುದ್ಧಸೂಡ', 'ಸಾಲಗಸೂಡ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಭೇದಗಳನ್ನಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಸೂಡ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧ ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕನ್ನಡ ಪದ. ಏಲೆಯು ಶುದ್ಧ ಸೂಡಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವೂ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದ ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬುದು 'ಏಲಾದಿಃ ಶುದ್ಧ ಇತ್ಯುಕ್ತೋ ಧ್ರುವಾದಿಃ ಸಾಲಗೋಮತಃ' ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. 'ಸಾಲಗ'ವು 'ಛಾಯಾಲಗ' ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದು ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಏಲಾದಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿದ ಮತ್ತು ಹಾಡತಕ್ಕ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದರ್ಥ. (ಈ 'ಸೂಡ' ಮತ್ತು 'ಸಾಲಗ' ಶಬ್ದಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಕುರಿತು ದಿ। ಟಿ. ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ

'ಸವಿನೆನಪು'ದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಲೇಖನವಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.) ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ 'ಏಲಾನಾಂ ಬಹವಸ್ಸಂತಿ ವಿಶೇಷಾಸ್ತೇಷು ಕೇಚನ। ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಯೇ ನಿರೂಪ್ಯಂತೇ ಮತಂಗಾದಿ ಮತೋದಿತಾಃ' ಎಂದು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶೇಷ ಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಾನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ೩೩೬ ಏಲಾಭೇದಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ್ದಾನೆ-

ಷಟ್ಪಂ ಚಾಘದ್ಯೂತಂ ಪ್ರೋಕ್ತ ಮಿತ್ಯೇಲಾನಾಂ ಶತತ್ರಯಂ
ಅನಂತತ್ವಾತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಾ ನಸಂಖ್ಯಾತಿ ಹರಪ್ರಿಯಃ ಎಂದಿದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಸ್ವಭಾವತಃ ವಿಸ್ತರಿಸಿರುವಷ್ಟೂ, ಗಾನಕ್ರಮಾನುಗತವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಭೇದಗಳು ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿರಲಾರವೆಂಬುದು ಸಹಜ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾ ರಚನೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಿರುವ ಕಂದಭೇದಗಳು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವಿದೆ. "ಏಕೋನ ತ್ರಿಂಶದಾಖ್ಯಾತಃ ಕಂದ ಭೇದಾಃ ಪುರಾತನೈಃ" ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕಂದ ಒಂದೇ ವಿಧವಷ್ಟೆ? ಹಾಗೆಯೇ ಪುರಾತನ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಏಲೆ'ಯೂ ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಒಂದೇ ವಿಧವಾಗಿದ್ದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಮಶಃ 'ಬಹುಭೇದ ಪ್ರವಿಸ್ತರ' ವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಏಲಾ ಪದಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಆಧಾರವಾದ ಮೂಲ ಏಲೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ: ಆ ಬಂಧದಲ್ಲಿರುವ ಪಾದಗಳು ಮೂರು. ಪ್ರಥಮ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪದಗಳು ಎರಡು, ದ್ವಿತೀಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮೂರು, ತೃತೀಯಾಂಘ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು; ಹೀಗೆ ಏಳು ಪದಗಳಿರಬೇಕು. ಮೂರನೆ ಪಾದದ ಕೊನೆಯ ಪದವು ಸಂಬೋಧನಾರ್ಥ ಉಳ್ಳದಾಗಿರಬೇಕು. (ಈ ಸಂಬೋಧನಾರ್ಥ ಪದವೂ ಸೇರಿ ತೃತೀಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಮೂರಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಮತಾಂತರವೂ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ) ದ್ವಿತೀಯಾಂಘ್ರಿಯ ಮೂರು ಪದಗಳಿಗೆ ಪಲ್ಲವ ಪದಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಪದಗಳೂ ಪಾದಗಳೂ ಅನುಪ್ರಾಸಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಪಾದದ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿ, ಆಮೇಲೆ ಯತ್ಕಿಂಚಿದಕ್ಷರ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಪುನಃ ಅದೇ ಪಾದವನ್ನು ಆರಂಭದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಎರಡನೆಯ ಪಾದವನ್ನು ಆ ಧಾಟಿಯಿಂದಲೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣವಿರುವುದು ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಗಣಮಾತ್ರಾದಿ ಛಂದೋ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ಆಮೇಲಾದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು. ಮತಂಗನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣದ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಭಾಗವು ಗ್ರಂಥಪಾತದಿಂದಲಾಗಿ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿರುವ ತ್ರುಟಿತವಾದ ಭಾಗ ಹೀಗಿದೆ :

ಆದ್ಯಂ ಪದದ್ವಯಂ ಯತ್ರಸ್ಯಾದನುಪ್ರಾಸವರ್ಧಿತಂ ।
ಸಾನುಪ್ರಾಸಸ್ತೃತೀಯೋಽಪಿ ಚತುರ್ಥೋ ವಾಚಗೀಯತೇ ।
ತ.... ಸಾನು ಪ್ರಾಸಶ್ಚ ಪಂಚಮಃ ।
ಚತ.... ಯತ್ರ ಪಾದೇ ಪಾದೇ ಭವಂತಿಚ ।
ಗೀತ್ವಾ ತದೀಯ ಪಾದಾರ್ಥಂ ಅನುಪ್ರಾಸೋ ವಿಧೀಯತೇ ।
ಯಸ್ಯಾಂ ಭವತಿ? ಗೀತಜ್ಞಾಸ್ತಾ ಮೇಲಾಂ ಸಂಪ್ರಚಕ್ಷತೇ ।
ಸಾ ಏಕೈವ ಹಿ ಗಾತವ್ಯಾ ಗೀತಜ್ಞೈಃ ಗೀತವಸ್ತು ಷು ।
ತ್ರಿಪದಂ ಪಾದ ಸಂಖ್ಯಾನಂ... ಮೂರ್ಛನಾ... ಬಿಂದು ಸಂಕುಲಂ ।

ಸೋಮೇಶ್ವರ ಹೇಳಿರುವುದು ಹೀಗೆ :

ಸಾನುಪ್ರಾಸಂ ಪದ ದ್ವಂದ್ವಂ ಗಮಕಸ್ತದ ನಂತರಂ ।
ತತೋ ವರ್ಣಾದಿಕಪದಮೇಕಮುದ್ಗ್ರಾಹ ಉಚ್ಯತೇ ।
ಏವಮುದ್ಗ್ರಾಹ ಯುಗಳಂ ತೃತೀಯೇ ಚ ಪದದ್ವಯಂ ।

ಇವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡೆ ಪದಗಳಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡತಕ್ಕ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿಗೇ ಮೂರನೆಯ ಪದ ಸೇರತಕ್ಕದ್ದೆಂಬುದರಿಂದ ಬಂಧ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪದ ನಿಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿರುವುದು. ಹೀಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ಪದಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೊಂದೇ ಮೂಲತಃ ಏಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ 'ಏಲಾಪದ' ಎಂಬ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಹೆಸರು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಸಾಮ್ಯೈಕ ದೇಶಗ್ರಹಣವಾಗಿ 'ಏಲಾಪದ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಕೇವಲ 'ಪದ' ಎಂಬ ವ್ಯವಹಾರವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂತು-ಸತ್ಯಭಾಮೆಯು ಬರಿಯ 'ಭಾಮೆ'ಯಾದಂತೆ; ಬಲರಾಮ ಬರಿಯ 'ರಾಮ'ನೆಂದಾದಂತೆ. 'ದೇಶ್ಯೈಲಾ ಪದವಾಚ್ಯತ್ವಂ ಭಟತೀತ್ಯವ ಧಾರ್ಯತಾಂ' ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಗಣಮಾತ್ರಾದಿ ನಿಯಮಾನುಸಾರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾದ ಏಲಾ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ರತಿಲೇಖೆ, ಕಾಮಲೇಖೆ, ಬಾಣಲೇಖೆ ಎಂದು ಮೂರು. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ರತಿಲೇಖೆಯೇ ಸರ್ವ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಕಾರರೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಮೂಲ ರೂಪವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೆಸರುಗಳೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂಲತಃ ರತಿ, ಕಾಮ, ಬಾಣ ಎಂಬ ಅಂಶಗಣಬದ್ಧವಾದ ಬಂಧಗಳು. (ಈ ಅಂಶಗಣಗಳು ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.)

ರತಿಲೇಖಾರತಿಗಣ್ಯೈಃ ಕಾಮಲೇಖಾತು ಮಾನ್ಮಥ್ಯೈಃ ।
ಬಾಣಲೇಖಾ ಬಾಣಗಣ್ಯೈಃ ಚಂದ್ರಲೇಖಾತು ಮಿಶ್ರಿತೈಃ ॥

ನಾಗವರ್ಮನು ರತಿ, ಕಾಮ, ಬಾಣ ಎಂಬ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ರುದ್ರ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತಂಗನಿಂದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರೆಗಣ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ ದೇಶ್ಯೈಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ರತಿಲೇಖೆ'ಯೇ ಮೂಲವೂ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದುದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿವೆ. ಶುದ್ಧಸೂಡಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಳಿಯುತ್ತ ಸಾಲಗ ಸೂಡಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದಿರುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಹ 'ರತಿಲೇಖೆ'ಯೊಂದು ಉಳಿದಿತ್ತು ಎಂದು ಅವನ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದ ಇತರ ಏಲಾ ಭೇದಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಕ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಥವಾ ರೂಢಿ ಬಾಹಿರವೆಂದು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ ಈತ ಇದನ್ನೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕುರಿತು ಆತನ ಹೇಳಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ-

ಏಲಾಸ್ತು ಬಹವಃ ಸಂತಿ ಮತಂಗಾದ್ಯಾಗಮೋದಿತಾಃ ।
ಶ್ರೀಮತಾ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೇನ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ಯೋಕ್ತಾ ಸುತಾಃ ಪುನಃ ।
ಇದಾನೀಂ ನೈವ ಲಕ್ಷ್ಯೇ ತಾಃ ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಂ ತೇಪಿ ಕುತ್ರಚಿತ್ ।
ಇತ್ಯಸ್ಮಾಭಿರ್ವಿಸೃಜ್ಯೈತಾ ಮಾತ್ರೈಲಾ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯತೇ ।
ರತಿಲೇಖಾಭಿಧಾನೈಕಾ ಮಾತ್ರೈಲಾ ಪಾರ್ವತೀ ಮತಾ ।

ಹೀಗೆ ಪದನಿಯಮವೊಂದೇ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದ ಏಲೆಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅಂಶ ಗಣಾನ್ವಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸಂಸ್ಕಾರದಂತೆ ರತಿಲೇಖೆ, ಕಾಮಲೇಖೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಾಯಿತು. ಆ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಆರು ಅಥವಾ ಏಳು (ಎಂಟು ಎಂಬ ಮತ ಭೇದವೂ ಇದೆ) ಪದಗಳಿದ್ದ ಆ ಬಂಧವು ರತಿಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಾಗಿ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇತರ ಗಣಗಳೂ ಮಿಶ್ರವಾಗುತ್ತ ಬಂದುವು. ಪದಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮವು ಶಿಥಿಲವಾಯಿತು. ಅಂಶಗಣಾನ್ವಯವಾದ ಈ ಬಂಧಕ್ಕೆ ನಿಬದ್ಧ ಗಾನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಗಣನಿಯಮದೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರಾನಿಯಮವೂ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಬ್ರಹ್ಮಗಣದಲ್ಲಿ (ರತಿಗಣ) ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬಹುದು; ವಿಷ್ಣುಗಣದಲ್ಲಿ (ಕಾಮಗಣದಲ್ಲಿ) ನಾಲ್ಕು, ಐದು ಅಥವಾ ಆರು ಮಾತ್ರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ; ರುದ್ರಗಣದಲ್ಲಿ (ಬಾಣಗಣದಲ್ಲಿ) ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಎಂಟು, ಕಡಿಮೆ ಎಂದರೆ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಗಣನಿಯಮವು ಸರಿಯಾಗಿರುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರಾಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಯಾದರೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ವಿಷಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರ ಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹಾಗೆನ್ನುವಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದೇಹ ಬರಬಹುದು. ಏನೆಂದರೆ ಮುಂದೆ ಹೇಳುವಂತೆ ರತಿಲೇಖೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ೧೧ರಂತೆ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ; ಈ ಹನ್ನೊಂದು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಸರಿಹೊಂದುವ ತಾಳವಿದೆಯೇ ಎಂದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವೇನೆಂದರೆ: ಹನ್ನೊಂದು ಮಾತ್ರೆಗಳು ತಾಳಕ್ಕೆ ವಿಷಮವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಹನ್ನೊಂದು ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನಿ ಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ- ಏಲಾಬಂಧಗಳನ್ನು ಅತೀತ ಅಥವಾ ಅನಾಗತ ಗ್ರಹ ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ವೈಷಮ್ಯವುಂಟಾಗು ವಂತಿಲ್ಲ. ಅನಾಗತ ಗ್ರಹವೆಂದರೆ ಗೀತಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ತಾಳದ ಘಾತ ಬೀಳುವುದು; ಅತೀತ ಗ್ರಹವೆಂದರೆ ಗೀತಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ತಾಳಾರಂಭವಾಗುವುದು. 'ಗೀತಾತೀತೇತ್ವತೀತಃ ಸ್ಯಾತ್ತಾಳಾತೀತೇತ್ವನಾಗತಃ' ಅತೀತಗ್ರಹವಾದರೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಮಾತ್ರೆಗಳು ೧೦. ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಗೀತವನ್ನು ಎತ್ತುವ ಅನಾಗತಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಮಾತ್ರೆಗಳು ೧೨. ಆದುದರಿಂದ ೧೧ ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಿಯಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ವಿಧಿಸಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಆ ಗ್ರಹಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ :

ಗೇಯೋ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೇಣಸ್ತಾಭಿಧಾನ ವಿಭೂಷಿತಃ ।
ಪುನರ್ಗೀತ್ವಾ ಧ್ರುವೇ ತ್ಯಾಗೋ ಗ್ರಹಸ್ತು ವಿಷಮೋ ಭವೇತ್ ॥

ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ : ಗ್ರಹಃ ಸಮಾತೀತಾನಾಗತ ಭೇದೇನ ತ್ರೇಧಾ ವಕ್ಷ್ಯತೇ, ತುಶಬ್ದಃ ಪ್ರಬಂಧಾಂತರಾದನ್ಯವಿಶೇಷಮ್ಯೋತನಾರ್ಥಃ । ಪ್ರಬಂಧಾಂತರೇಷು ಗ್ರಹಾ ಣಾಮನಿಯಮಃ ಅತ್ರ ನಿಯಮ ಇತಿ ವಿಶೇಷಃ । ವಿಷಯೋಭವೇದಿತಿ । ವಿಷಮಃ ಸಮಾದನ್ಯೋ ಅತೀತಾನಾಗತಯೋರೇಕತರ ಇತ್ಯರ್ಥಃ । ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೇಚ್ಛಯಾ ಅತೀತೋ ವಾ ಅನಾಗತೋ ವಾ ಗ್ರಹಃ ಕರ್ತವ್ಯ ಇತ್ಯುಕ್ತಂ ಭವತಿ ॥ ಕ್ರಮಶಃ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾನಿಯಮವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದು ಗಣಾದಿ ನಿಯಮಗಳು

ಸ್ವಭಾವತಃ ಶಿಥಿಲವಾದುವು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗಣ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರಾನಿಯಮ ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೇಳಿರುವ ಮತಂಗನ ರತಿಲೇಖೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಯಸ್ಯಾಮಂಘ್ರಿದ್ವಯೇ ಮಾತ್ರಾ ರುದ್ರ ಸಂಖ್ಯಾಸ್ತೃತೀಯಕೇ ।
ರುದ್ರಹಸ್ತ ಸಮಾಶ್ಚೈವ ರತ್ಯಾಖ್ಯಗಣಸಂಮಿತಾಃ ।
ಭವಂತೀತಿ ಯತಸ್ತಜ್ಞೈಃ ಧಾತು ಮನ್‌ಮಾತು ಭಿರ್ಯುತಾ ।
ಕಥಿತಾ ಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞೈ ರತಿಲೇಖೇತಿ ನಾಮತಃ ।

ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ೧೧+೧೧+೧೦. ಒಟ್ಟು ೩೨ ಮಾತ್ರೆ ಗಳಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಪದ್ಯವು ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ ರತಿಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣ ಇದರಂತೆಯೇ ಹೀಗಿದೆ :

........ತತ್ರಾದ್ಯೇ ಪಾದೇ ರುದ್ರಾಃ ಕಲಾಯದಿ ॥
ದ್ವಿತೀಯೇಚ, ತೃತೀಯೇತು ಮಾತ್ರಾದಶತದಾ ಭವೇತ್ ।
ರತಿಲೇಖಾರತಿಗಣೈಃ .. ಇತ್ಯಾದಿ.

ರತಿಲೇಖೆಯ ದ್ವಿಗುಣಿತ ಮಾತ್ರೆಗಳಿದ್ದು, ಕಾಮಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದೇ ಕಾಮಲೇಖೆ; ತ್ರಿಗುಣಿತಮಾತ್ರಾ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಣಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಬಾಣಲೇಖೆ; ಚತುರ್ಗುಣಿತ ಮಾತ್ರೆಗಳಿದ್ದು ಮಿಶ್ರಗಣಗಳಿರುವುದು ಚಂದ್ರಲೇಖೆ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದರೂ ಗಣನಿಯಮಗಳ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿ, ರತಿ, ಕಾಮ, ಬಾಣ ಗಣಗಳು ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವಂಥವು ರತಿಲೇಖೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ದೇಶೀ ಏಲೆಗಳು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆ ರತಿ ಲೇಖೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ:

ಆದ್ಯಾಂಘ್ರೀ ಆದ್ಯನುಪ್ರಾಸೌ ರತ್ಯಂತಂ ಮದನದ್ವಯಂ ।
ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ಚ ತಯೋರಾದಿಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಸಃ ತೃತೀಯಕಃ ।
ಚತುಷ್ಕಾಮೋ ರತಿಪ್ರಾಂತಃ ರತಿಲೇಖಾ ತದಾದಿಮಾ ।

ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಮೊದಲ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎರಡು ಕಾಮಗಣಗಳೂ ಒಂದು ರತಿಗಣವೂ ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳ ಮುಂದೆ ಒಂದು ರತಿಗಣವೂ ಇರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಉಳಿದು ಬಂದ ಈ ಬಂಧವು ಬೇಕಷ್ಟಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇದೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ. ದೇವಕಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗು ವನ್ನು ಕಂಸನು ಕೊಲ್ಲಲುದ್ಯುಕ್ತನಾದಾಗ ''ಅಣ್ಣಾ ಕೊಲ್ಲಬೇಡ'' ಎಂದು ಆಕೆಯು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತು:

ಗಗನದ, ನುಡಿತಪ್ಪಿ,ತಲ್ಲ
ಮಗು ನಿನ್ನ, ಸೊಸೆವೈರಿ,ಯಲ್ಲ
ಮುಗಿದು ಕೈ,ಗಳ ಬೇಡು,ವೆನುಪಾಲಿ,ಸಿದನೊಂದು, ಸೊಲ್ಲ
ಅಣ್ಣ ಕೊ,ಲ್ಲುವದೇಕೊ, ಮಗಳ -(ಪಲ್ಲವಿ)

ಈ ಪದ್ಯವು ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಇಲ್ಲದ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಹೀಗೆ ಕಾಮಲೇಖೆ, ಬಾಣಲೇಖೆ, ಚಂದ್ರಲೇಖೆಗಳಿಗೂ ಗಣನಿಯಮ

ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಬಂಧಗಳೂ ನಮ್ಮ ಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ರತಿಲೇಖಾದಿಗಳ ಗಣಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಆದ ಇನ್ನೂ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳಿಗೆ 'ಛಂದಸ್ವತೀ' ಏಲೆಗಳೆಂಬ ಹೆಸರೆಂದು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ, ಐದು ಕಾಮಗಣ, ಆಮೇಲೊಂದು ರತಿಗಣ, ಅದರ ಮುಂದೊಂದು ಕಾಮಗಣ. ಹೀಗೆ ಏಳು ಗಣಗಳು ನಿಂದರೆ, ಅವಕ್ಕೆ 'ಛಂದಸ್ವತೀ ಏಲೆ'ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು. ಆ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಪಂಚ ಕಾಮಾ ರತಿಶ್ಚೈಕಾ ಕಾಮೋಂತೇ ಚರಣತ್ರಯೇ
ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ತಾಸು ಚೇದೇತಾಶ್ಛಂದಸ್ವತ್ಯಃ।

ಹೀಗೆ ಏಳು ಗಣಗಳು ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಬಂಧದ ಮೂರೂ ಪಾದಗಳು ಭರ್ತಿ ಆಗದೆ ಉಳಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪದಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಪಾದ ಪೂರ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಭರ್ತಿ ಮಾಡುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಶಿಖಾಪದವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅದು ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಎಂದಿರುವ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಯದೇಕಸ್ಯ ದ್ವಯೋರಂಘ್ರ್ಯೋಸ್ತ್ರಯಾಣಾಂ ಚಾಂತತಃ ಕ್ರಮಾತ್
ಅಂಘ್ರಿಪೂರ್ತ್ಯೈ ತದನ್ಯಚ್ಚೇತ್ ತೃತೀಯಾಂಘ್ರಿ ಮಿತಂ ಪದಂ
ಶಿಖಾಪದಂ ತತ್ತೃತೀಯೇ ತ್ವಂಘ್ರೌ......

ಇದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ '...ಏಕಸ್ಯ ಪಾದಸ್ಯ ದ್ವಯೋಃ ಪಾದಯೋಃ ತ್ರಯಾಣಾಂ ಪಾದಾನಾಂ ಅಂತೇ ಯತ್ಕೃತಂ ಕಾಮೋಂತೇ ಚರಣತ್ರಯೇ ಇತ್ಯಂಘ್ರಿ ಪೂರ್ತ್ಯೈತದನ್ಯಚ್ಚೇದಿತ್ಯನ್ವಯಂ । ....ಶಿಖಾಪದಂ ನಾಮಪದಂ ತೃತೀಯೇಂಘ್ರೌ ಕರ್ತವ್ಯಮಿತ್ಯರ್ಥಃ- ಎಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನೂ ತ್ರಯಾಣಾಮಂಘ್ರೀಣಾಂ ಅಂಘ್ರಿಪೂರ್ತ್ಯೈ ತೃತೀಯಾಂಘ್ರಿ ಪ್ರಮಾಣಂ ಪದಂ ಕ್ರಿಯತೇ ತಚ್ಛಿಖಾಪದಮುಚ್ಯತೇ । ತತ್ತು ತೃತೀಯಾಂಘ್ರೌ ಪ್ರಯೋಗಾತ್- ಎಂದು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದರೆ- ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ರತಿಲೇಖಾದಿ ಬಂಧಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಈ ಏಳು ಗಣಗಳನ್ನಿಡಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಇಡುವಾಗ ಆ ಬಂಧದ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಷ್ಟು ಭಾಗ ಉಳಿಯುವುದೋ ಆ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಗಣನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಐಚ್ಛಿಕ ಪದಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಅಂಶವು ಮೂರನೇ ಪಾದಕ್ಕೇ ಸೇರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಶಿಖಾಪಾದವೆಂದು ಹೆಸರು. ಎಂದರೆ ಮೊದಲ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಏಳು ಗಣಗಳೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಹೀಗೆ ರತಿಲೇಖೆ, ಕಾಮಲೇಖೆ, ಬಾಣಲೇಖೆ, ಚಂದ್ರಲೇಖೆ ಎಂಬವು ನಾಲ್ಕು ಛಂದಸ್ವತೀ ಭೇದಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಕಾರ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳಿರುವ ರತಿಲೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಏಳು ಗಣಗಳು ಮೂರೂ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಶೇಷವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಮಿಕ್ಕ ಕಾಮಲೇಖಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಏಳು ಗಣಗಳು ನಿಂತಲ್ಲಿಗೆ ಬಂಧ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶಿಖಾಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ರತಿಲೇಖೆಯೆ ನಮ್ಮ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಏಲೆಯೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು

ಹೇಳಿದ ಗಣನಿಯಮವೂ ಇದಲ್ಲವೇ? (ಹೀಗೆ ಶಿಖಾಪದಗಳು ಸೇರಿದ ಛಂದಸ್ವತೀ ಭೇದಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ.)

ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಆ ರತಿಲೇಖೆಯ ಮಾತ್ರಾ ನಿಯಮ ಇಲ್ಲಿ ಸರಿ ಹೋಗುವುದೋ ನೋಡೋಣ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದ "ತ್ರಿಪದೀ ತೃತೀಯಾಂಘ್ರ್ಯಾ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹನ್ನೊಂದಿವೆ. ಎರಡನೆಯ ಪಾದದ, "ವಪಮುಂಚತ್ಯೇಲೇತಿ" ಎಂಬಲ್ಲಿಯೂ ಹನ್ನೊಂದು ಮಾತ್ರೆಗಳಿವೆ. "ಸುಪಠಿತಾ ಗೇಯ ವಿದಜನ್ಯೆಃ" ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಗ ವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ೧೦+೧೧+೧೨ ಮಾತ್ರೆಗಳಿವೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಕಾರ ಹೀಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದೂ ಛಂದಸ್ವತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವನೀಯವೇ ಆಗಿದೆ. "ಗಣಾದೇನ್ಯೂನತಾಧಿಕ್ಯಾದೇಲಾಭಾಸಾ ಇಮೇ ಮತಾಃ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು "ಅತ್ರ ಆದಿಶಬ್ದೇನ ಮಾತ್ರಾಗೃಹ್ಯಂತೇ ಗಣಾದೇನ್ಯೂನತಾಧಿಕ್ಯಂ ಚೇತ್ಯನೇನ ಪ್ರಕಾರೇಣ ಏಲಾಭಾಸಾಃ" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಗವರ್ಮಾದಿಗಳು ಲಕ್ಷಣಿಸಿದ ಏಲೆಯು ವಿಕೃತರತಿಲೇಖೆ ಅಥವಾ ಛಂದಸ್ವತೀ ಏಲೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಮಾತ್ರಾನಿಯಮ ಮತ್ತು ಪದನಿಯಮದಿಂದ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರತಿಲೇಖೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿಯೆ ಇದೆ. ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಲಕ್ಷಣ :

ಪದಂ ಷಣ್ಮಾತ್ರಮೇಕಂ ಸ್ಯಾತ್ ದ್ವಿತೀಯಂ ಪಂಚಮಾತ್ರಕಂ ।
ಅನುಪ್ರಾಸ ಸಮೋಪೇತಃ ಪಾದಃ ಪ್ರಥಮ ಈರಿತಃ ।
ಏವಂ ವಿಧೋ ದ್ವಿತೀಯಸ್ಯಾತ್ತೃತೀಯೋ ದಶಮಾತ್ರತಃ ।
ಅನುಪ್ರಾಸೇನ ಸಂಯುಕ್ತಃ ಪಂಕ್ತಿಭಿಶ್ಚ ಯಥಾಪದ್ಯೆಃ ।
ವಿಭಜ್ಯ ತ್ರಿಷು ಪಾದೇಷು ದ್ವಾತ್ರಿಂಶನ್ಮಾತ್ರಕಾಃ ಕ್ರಮಾತ್ ।
ಕ್ರಿಯತೇ ಸಾ ಭವೇದೇಲಾ ರತಿಲೇಖೇತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಾ ।

ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ ಪಾಠದೋಷವಿರಬಹುದಾದ ಆ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ :

ಪದ್ಮನ, ಯನಜಲ, ಶಯನ
ಲ,ಕ್ಷ್ಮೀಸ್ತ,ನ,ಯುಗಮಧ್ಯ,
ಸ್ಥಿತಮು, ಕ್ತಾಹಾರ,
ಭಕ್ತಶ, ರಣ ಭೂಧ, ರಣ
ವಿಬು,ಧಾರ್ತಿ ಹ,ರಣದೈತ್ಯ,
ವಂಶ,ಚ್ಛೇದನ, (ಕುಠಾರ)
ನಾರಾಯ,ಣ ನಮೋಸ್ತು, ತೇ
ಸೋಮೇ,ಶ್ವರದೇವ, ವಿರ,
ಚಿತಾ, ಏಷಾ, ರತಿಲೇಖಾ

(ಈ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ, ಆರು ಪದಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪದ ಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟು? ಸಮಸ್ತಪದದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದೆಣಿಸಬೇಕೇ, ಬೇಡವೇ, ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯ ದಿಂದಲೂ ಇದು ನಿಷ್ಕರ್ಷವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಪಾದ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪಾದಖಂಡ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು.)

ಹೀಗೆ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ಲಕ್ಷಿಸಿದಂತೆ ಸಹ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ ನಿಯಮವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದೆಣಿಸಲಾದ ರತಿಲೇಖೆ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ 'ಪಂಚಕಾಮಾ....' ಇತ್ಯಾದಿ ಗಣನಿಯಮದಿಂದಿರುವ 'ಏಲೆ' ಸಹ ನಿಜವಾದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವಲ್ಲ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಇದನ್ನು ಏಲಾಭಾಸ ಎಂದಿರುವನಷ್ಟೆ? ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪವು ರತಿಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಲಕ್ಷಣವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾನು ತಿಳಿದಂತೆ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವೆನ್ನಲಾದ ಅಂತಹ ರೂಪವು ಇಲ್ಲದಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇದಕ್ಕಿರುವ ರತಿಲೇಖೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ'ಯಾಲಪದ' ಎಂಬೊಂದು ಬಂಧವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆಯಷ್ಟೆ? ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಏಲ' ಎಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ. ಇದೀಗ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಯಾಲ ಪದಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಹೀಗಿದೆ :

ಬಿದಿರ, ದಬ್ಬೆ, ಹೆಗಲ, ಮೇಲೆ,
ಎದುರು, ಬಂದ, ನಾತ, ನೋಡಿ,
ಚದುರ, ಕೊರಬಿಯು, ಕಾಣೆ, ನೆನುತಲಿ,-ಓ ಸಿಂಗಿ, ಯೆನುತ,
ಒದಗಿ, ಬಂದ, ಬೇಗ, ಸಿಂಗನು.

ಇದು ವೆಂಕಪ್ಪ ಕವಿಯ ಪಾರ್ವತೀ ಕೊರವಂಜಿ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಯಾಲಪದ.

ಶ್ರೀಗಿ, ರಿಯ ಸು,ಕ್ಷೇತ್ರ, ಕಿಂದು,
ಹೋಗಿ, ಯಾತ್ರೆ, ಮಾಡಿ, ಬಂದೆ,
ಶ್ರೀಗಿ,ರಿಯು ಶ,ರೀರ, ದೊಳಗುಂಟು,-ಓ ಶ್ರೀಗುರು, ಸಿದ್ಧ,
ಯೋಗಿ, ಜನರ, ಮರ್ಮ, ಬೇರುಂಟು.

ಇದು ಸರ್ಪಭೂಷಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ ಕೈವಲ್ಯ ಕಲ್ಪವಲ್ಲರಿಯಲ್ಲಿರುವ, ಯಾಲಪದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು

ಸುತ್ತಿ, ದಾ ಸ, ಮುದ್ರ, ದೊಳಗೆ,
ವರ್ತಿ, ಸಿರ್ಪ, ಜಂಬೂ, ದ್ವೀಪ,
ಬಿತ್ತ, ರಿಸಿದ, ಮಹಾ, ಮೇರುವೇ-ಮಧ್ಯ, ದೊಳಿದ,
ಸುತ್ತಿ, ಶೋಭಿ, ಸುತ್ತ, ಭೂಮಿ, ಯು.

ಇದು ಚಂದ್ರಸಾಗರವರ್ಣಿ ಎಂಬ ಜೈನ ಕವಿಯಿಂದ ವಿರಚಿತವಾದ 'ಚಂದನೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ'ದಲ್ಲಿರುವ ಯಾಲಪದ. ಆಂಧ್ರಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಏಲಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದವನೆನ್ನಲಾಗುವ ಆಂಧ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಮಯ್ಯ ಕವಿ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗೇಯಕರ್ತನ 'ಏಲ' ಒಂದು ಹೀಗಿದೆ:

ಸೂರ್ಯ, ಚಂದ್ರ, ವಹ್ನಿ, ನಡುಮ,
ಶೌರ್ಯ, ಮಾನೇ, ಚಿಲುಕ, ಗಂಟಿ,
ಸೂರ್ಯ, ದೀಪ್ತಿ, ಕಾಯ, ಚುಂಡ, ಗಾ-ಓ, ಏಗಂಟಿ, ಲಿಂಗ,
ಚೂಡ, ಚೂಡಾ, ಶ್ಚರ್ಯ, ಮಾಯೆ, ಗಾ.

ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬಂಧಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲವಕ್ಕೂ 'ಯಾಲಪದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ; 'ಪದ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಿಸಿದ ಈ ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ರತಿಗಣಪ್ರಾಯವಾದವುಗಳೇ. ಆದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದಗಳು ಮೂರಲ್ಲ, ನಾಲ್ಕಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದವೂ ಸೇರಿದರೆ ಅದು, ಸಂಕೀರ್ಣೈಲೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮತಂಗನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹ 'ಛಂದಸ್ವತೀ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಎಂದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮತಂಗ ಹೇಳಿರುವುದು ಹೀಗೆ :

ತೃತೀಯ ಪಾದವತ್ಪಾದಃ ಚತುರ್ಥೋ ಯದಿ ವರ್ಧತೇ
ಏಲಾ ಸಂಕರತಾಮೇತಿ ಮತಂಗ ಮುನಿ ಭಾಷಿತಂ

ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಆ ಲಕ್ಷಣವು ಹೀಗಿದೆ :

ತತ್ತಲ್ಲಕ್ಷ್ಮಾ ಯದಾ ತಾಸು ಪಾದಸ್ತುರ್ಯೋ ನಿಬಧ್ಯತೇ ।
ತದೈತಾ ಗದಿತಾಃ ಸರ್ವಾಃ ಛಂದಸ್ವತ್ಯಃ ಪುರಾತನೈಃ ॥

(ಇಲ್ಲಿ ಏತಾಃ ಎಂದರೆ ರತಿಲೇಖಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಅರ್ಥ.)

ದಾಸಕೂಟದ ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಮೂರೇ ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ರತಿಗಣಬದ್ಧವಾದ ಬಂಧಗಳು ಕೆಲವು ದೊರೆಯತ್ತವೆ. ಕುಂಬಳೆಯ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ರಾಮಾಯಣಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಆ ಒಂದು ಬಂಧ ಹೀಗಿದೆ :

ಬಂದಿ, ರುವವ, ನಾರೊ, ನೀನು,
ಮುಂದೆ, ನಿನ್ನ, ಕಾರ್ಯ, ವೇನು,
ತಂದೆ, ತಾಯ್ಗ, ಳಾರ್ರೆ, ನಿನ್ನ-ಏ ಸಂ ಪನ್ನ.
ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ತೇರು, ಒಂಟೆ,
ಸೇನೆ, ಸದರ, ಇನ್ನೆ, ಷ್ಟುಂಟೆ,
ಜಾಣ, ನಹುದು, ಅಹುದಯ್ಯಾ, ನೀನು-ಮುಂದೇನು?

ಇದು ರತಿಗಣಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ, ಮೂರನೆಯ ಪಾದವು ಮಿಕ್ಕ ಪಾದಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ''ಏ-ಸಂಪನ್ನ'', ''ಮುಂದೇನು'' ಎಂಬಂತೆ ಪಾದವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂದಿರುವ ಸಂಬೋಧನಾರ್ಥವಾದ ಶಿಖಾಪದಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ, ಇದು ಏಲೆಯ ಮೂಲಪ್ರಕೃತಿ ಎಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲ ಏಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪದಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ (ಪದಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಮತಭೇದವಿರುವಂತೆ ಆರು) ಏಳು ಅಥವಾ ಎಂಟು ಪದಗಳಿದ್ದು ರತಿಗಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಮೂಲ ರತಿಲೇಖೆ ಎಂದೆಣಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಮೂರನೆಯ ಪಾದದ ಕೊನೆಯ ಪದ, ಸಂಬೋಧನಾರ್ಥವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಬಂಧಗಳು ನಮ್ಮ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರದ ಜಾನಪದಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ 'ಮಟ್ಟು'ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿ ಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ದಿಙ್ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಡುತ್ತೇನೆ; ಯಕ್ಷಗಾನ ''ಪಂಚವಟಿ''-ವಾಲಿ ಸಂಹಾರ''ದ ಪದ್ಯ (ಕುಂಬಳೆಯ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿ) :

ಯಾರು, ನೀವೆ,
ಲ್ಲಿಂದ, ಬಂದಿ, । ರಯ್ಯ, ಬಾಲ, ಕರಿರ

ಊರೆ, ಲ್ಲಿರುವ,
ತಂದೆ, ತಾಯ್ಗ, / ಆರು, ಬಾಲ, ಕರಿರ
ಪುಸಿಯ, ಲ್ಲೆನ್ನೊ,
ಉಸುರಿ, ನೀವ್ ಸಾ / ಹ ಸಿಗ, ಬಾಲ, ಕರಿರ

ನಗರದ ಸುಬ್ಬನ 'ರಾವಣೋದ್ಭವ'ದಲ್ಲಿ (ಇವನಿಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಜೋಯಿಸನೆಂದೂ ಹೆಸರಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ) :

ತಂತು, ಮಾತ್ರ,
ಪೇಳ್ವೆ, ನಾವು, ತ್ಕಾಂತ, ಜಪದೊ, ಳಿರಲು
ಗುಟ್ಟೇ, ನೆನ್ನ,
ಕೈಯ್ಯ, ನೆಳೆದ, ಜಟ್ಟಿ, ಯಂಥ, ಘೋರ
ದುರುಳ, ರಿವರ,
ಕೃತ್ಯ,ದಲ್ಲಿ, ತೊರೆವು, ದಾಯ್ತು, ಧರ್ಮ

ತುಳು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಕಿನ್ನರಿ ಜೋಗಿಗಳು ಮನೆಮನೆಗೆ ಬಂದು ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುವಾಗ ಕಿನ್ನರಿಯನ್ನು ನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ಒಂದು ಮಟ್ಟು :

ಒಟ್ಟೆ, ಕೂಲಿ,
ಚಿಟ್ಟು, ಕೂಲಿ, / ತೊಟ್ಟೆ, ಬಂಜ್ಯ, ಜೋಕುಳೆ
(ಪಲ್ಲ)-ಜೋಕು, ಆಪ್ಪ, ಜೋಕು, ಆಲೋ-ಕುದ್ಪೆ, ಬಂಜ್ಯ, ಜೋಕುಳು

ಈ ಪದಗಳು ರತಿಲೇಖೆ ಎಂಬ ಏಲೆಯ ಮೂಲ ಛಂದೋರೂಪವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ?

ಇನ್ನೀಗ ಏಲೆ, ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು? ಅದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನಿರಬಹುದು? ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದಾದರೆ- ಕೊನೆಯ ಪದದಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧನೆಯಿರಬೇಕೆಂಬುದೂ ಏಲೆಯ ನಿಯತವಾದ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ನೋಡಿದೆವಷ್ಟೆ? ಉದಾಹರಿಸಿದ ಯಾಲಪದಾದಿ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗಿರುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. (''ಯಾಲಪದ''ವೆಂಬುದು, ಎ ಕಾರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಯಕಾರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಸ್ವಭಾವ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ರೂಢಿಯಾದ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಸಂದೇಹವಿರದು. ಏ ಕಾರಾದಿಯಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕಾರವೇ ಉಚ್ಚರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ''ಏಲಕ್ಕಿ''ಯು ''ಯಾಲಕ್ಕಿ''ಯಾದಂತೆ; ''ಏಕೆ''- ''ಯಾಕೆ,'' 'ಏತಕ್ಕೆ-ಯಾತಕ್ಕೆ', 'ಬೇಡ-ಬ್ಯಾಡ', ಎಂದೂ ಆಗಿದೆಯಲ್ಲ?) ಈ ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಬೋಧನೆಯಿದೆ. ಏಕಾರವೆಂಬುದು ಸಂಬೋಧನೆಯ ಸ್ವರಾಕ್ಷರವಲ್ಲವೆ? ಏ ರಾಮ, ಏ ಕೃಷ್ಣ, ಏಲೇ, ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ಏಕಾರ ಏ ಏ ಏ ಎಂದು ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುವಾಗ, ಪುನರುಚ್ಚಾರಣೆಯ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿ ಲಕಾರವು ಸೇರುವುದು ಸ್ವಭಾವ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕೊರಲಿನಿಂದ ಹಾಡುವ ಏ ಲೇ ಲೇ ಲೇ ಲೆಲಾಂ, ಎಲ್ಲಲಾಂ, ಲೀಲಾಂ, ಲೋಲಿ ಲಾಲೀ, ಮೊದಲಾದ ಸೋಗುಡುವ ಸೊಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲಕಾರವು ಸ್ತೋಭಾಕ್ಷರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಲಾಲಿಪದ, ಲೋಲಿಪದ, ಜಾಲಪದ, ಓವೀ, ಲೋಲೀ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣೋಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆ ಸಹ, ಜಾನಪದ ಬಂಧ ವಿಶೇಷಗಳಿಗಿರುವ ಈ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ

ಆ ಸೊಲ್ಲುಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಸಹಜವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ ತುಳು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಯ್ಯೊಲಗಳಲ್ಲಿ (ಬತ್ತದ ಗದ್ದೆಗಳು) ಬತ್ತದ ಸಸಿಗಳನ್ನು 'ನಟ್ಟಿ' ಮಾಡುವಾಗ ಹೆಂಗಸರು ಹಾಡುವ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಏಲೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನದೇ ಒಂದು 'ಪಣ್' ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಒಕ್ಕೊರಲಿನ ಸೊಲ್ಲೂ 'ಏಲೇ' ಎಂದೇ ಆಗಿದೆ (ಕೆಲವರು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಏಕಾರವು ಹೇಕಾರವಾಗಿ 'ಹೇಲೇ' ಎಂದಾಗುವುದೂ ಉಂಟು)- ಹೀಗೆ ಸೊಲ್ಲುಗಳೇ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿರುವ 'ಓ ಬೇಲೆ', 'ಟ್ರುವೇಲೆ' ಎಂಬ ತುಳು ಭಾಷೆಯ 'ನಾಟಿ'ಯ ಹಾಡುಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿರಬಹುದು. ಆ ಏಲೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಮೂರೇ ಪಾದ ಗಳಿದ್ದು, ಆರು ಅಥವಾ ಏಳು ಪದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಕೆಲವು ನುಡಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

ಏಲೇ । ಓ-ಏಲೆಲಾ, ಏಲೇ, ಓ-ಏಲೆಲಾ
ಅಟ್ಟೆಗಿರಿತ,। ಪಪ್ಪ, ಗಿರಿ ಮಾ, ಮೇರೇ,। ಪರ್ವ, ತೊಡುಯೆ-ಏಲೇ
ಮುದೆಲು, ಪೋತು,। ತರೆಲ, ಪೋತು, ಮುನ್ನೂ,। ದೊರ್ಸೊ, ಲಾಂದೇ ಏ-ಲೇ
ಆ ಏಂ, ಜಿಮುರ। ಕವ್ಲೊ, ಡೆಂದ್, ಊರ್ದ। ಜನೊಕು, ಳ್ಪಕ್ಷೇರ್-ಏ-ಲೇ
ಕುಡಲ, ಗುತ್ತು, । ಜಕ್ರಿ, ಪುರ್ಬು, ಮಡುನು, । ಕೊಂಡು ಬತ್ತೇ-ಏ-ಲೇ
....
ಮರೊನೆ, ಬೂಂರ್ದ್। ಸೊರೊನೆ, ಕೇಂಡ್, ಒರೋನೆ, । ಕೂಡ್ದ್ ಒಯ್ಪ್ಲ-ಏಲೇ
ಇತ್ಯಾದಿ

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಲಾಗುವಂತೆ, ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಆದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವಾದ ಏಲೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇದುವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಈಗ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :

ಏಲೆಯು ಮೂಲತಃ ಮೂರು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಬಂಧ. ಇಂತಿಷ್ಟು ಪದಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರಥಮ ಪಾದದ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿ, ಮೂರನೆಯ ಪದದ ಆರಂಭದ ಒಂದೆರಡು ಅಕ್ಷರಗಳೆನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು, ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಗ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಮಾಡಿ (ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗ ಅಥವಾ ಗಮಕಾಲಪ್ತಿ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ) ಪುನಃ ಆ ಪಾದವನ್ನೂ ಮುಂದಣ ಪಾದಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದುದು. ಮೂರನೆಯ ಪಾದದ ಕೊನೆಯ ಪದವು ಸಂಬೋಧನಾ ಪರವಾಗಿ ಇರುವುದಾಗಿತ್ತು. ಮೂಲತಃ ಜಾನಪದ ಗೀತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಬಂಧವು ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣದ ಪದಗಳ ಎಂದರೆ ಪಾದ ಖಂಡಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಣ ಮಾತ್ರಾದಿ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಗಣ್ಯೆಲೆ, ಮಾತ್ರೈಲೆ, ವರ್ಣ್ಯೆಲೆ, ಎಂದು ತ್ರಿಧಾ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಶಗಣಾನ್ವಯದ ರತಿಲೇಖೆ, ಕಾಮಲೇಖೆ.. ಬಾಣಲೇಖೆ, ಚಂದ್ರಲೇಖೆ ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥ ನಾಮವುಳ್ಳ ಭೇದಗಳೇ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ದೇಶ್ಯೆಲೆಗಳೆಂದೆಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಈ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ರತಿಲೇಖೆಯೇ ಮೂಲವೂ ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದ ಛಂದಸ್ಸೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗಣನಿಯಮವು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತ ಬಂದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿಯತವಾದ ಹಾಗೂ ತಾಳಾನುಕೂಲವಾದ ಸ್ಥಿರರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರತಿಲೇಖೆಯ ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ೧೧+೧೧+೧೦ ರಂತೆ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಇದರ ಸರ್ವ

ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಗಣಗಳಿಗೆ ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಮಾತ್ರಾ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ಬಂಧವು 'ರತಿಲೇಖೆ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಮಾತ್ರಾ ವೃದ್ಧಿ, ಪದವೃದ್ಧಿ, ಗಣವಿಪರ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ ಈ ರತಿಲೇಖಾದಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅವಾಂತರ ಭೇದಗಳಾದುವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ 'ಛಂದಸ್ಕೃತಿ'ಗಳೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಈ ಛಂದಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಗಣನಿಯಮ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಭೇದವೇ ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ ಏಲೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಏಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಪದವು ಸಂಬೋಧನಾ ಪರವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಗಳೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ಏಲೆಯು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ಸ್ವತ್ತಲ್ಲ ವೆಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರ, ದ್ರಾವಿಡ, ಲಾಟ, ಗೌಡ, ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೇ ಬಂಧಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಮತಂಗಾದಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಏಲೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣವೇ ಇವಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ, ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭೇದವಿರುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಮತಂಗ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಲಾಟ ಕರ್ಣಾಟಕ ಗೌಡಾಂಧ್ರ ದ್ರವಿಡಾನಾಂ ಸ್ವಭಾಷಯಾ ।
ಪೃಥಕ್ ಪೃಥಕ್ ಭವಂತ್ಯೇಲಾ ಮಾರ್ಗಯುಕ್ತಾ ಮನೋಹರಾಃ ॥
ಪ್ರಾಸೈರ್ಮನೋಹರೈರ್ದಿವ್ಯೈ ರಾದಿ ಮಧ್ಯಾಂತ ಗೋಚರೈಃ ।
ಏಲಾ ಕರ್ಣಾಟಕಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಲಲಿತ ಧ್ವನಿ ಸಂಯುತಾ ॥

ಗೌಡ ಏಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರ ಏಲೆಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ....

ಅನೇಕ ಗಮಕಾಕೀರ್ಣಾಮನೇಕ ಧ್ವನಿ ಮಿಶ್ರಿತಾಂ ।
ಅನೇಕ ರಾಗ ಸಂಕೀರ್ಣಾಮೇಲಾಮಾಂಧ್ರೀಂ ವಿದುರ್ಬುಧಾಃ ॥

ದ್ರಾವಿಡ ಏಲೆಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ :

ಭಾಷಾಭಿನಯ ತಾಳಾಢ್ಯಾ ವಿಚಿತ್ರ ಧ್ವನಿ ರಂಜಿತಾ ।
ಪ್ರಾಸಹೀನಾ ರಸಸ್ಥಾ ಚ ಏಲಾ ದ್ರವಿಡ ದೇಶಜಾ ।

ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹುಭೇದ ಪ್ರವಿಸ್ತರವಾಗಿದ್ದು, ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ರೂಢಿ ಸಾಮಾನ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಪದ'ಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಈ ದೇಶ್ಯೈಲಾಬಂಧವು, ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಕವಲೊಡೆದ ನಮ್ಮೀ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ನಾನಾ ಪದ್ಯ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಛಂದಸ್ಸೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಯ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥವಾದ ತಿರುಕ್ಕುರಳಿನ ರಚನೆಯೂ ವಿಕೃತ್ಯೈಲಾಪ್ರಭೇದವಾದ 'ಛಂದಸ್ಕೃತಿ'ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ತ್ರಿಪದಿಯೇ ಮೂಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರಷ್ಟೆ? ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಗಿಂತಲೂ ಏಲೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮೂಲ ಛಂದಸ್ಸೆಂದೂ ಅನುಮಾನಿಸ ಬೇಕಾಗುವದು. ನಿಜವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿರುವ ತ್ರಿಪದಿಗೆ ಆ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ತ್ರಿಪದಿಯೆಂಬುದು ಏಲೆಯೇ ಸರಿ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಲೇ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಏಲೆಯ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ತ್ರಿಪದಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ-

'ಪಾದಸ್ತ್ರಯೋರ್ಯದಿ ನಿಬಧ್ಯತೇ' ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ಮತಂಗನ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಏಲೆಯ ವಿಕಾರವೆಂದೆಣಿಸಬೇಕು. ಸಹಜವಾಗಿ ಅದು ಹಾಗಿರ ಬಹುದಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಸಭಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಜಾನಪದ ಗೀತವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ತ್ರಿಪದಿ, ಧವಳ, ಓವೀ, ಲೋಲೀ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೆಲವು ಬಂಧಗಳಿಗೆ 'ಏತೇ ಸೂಡೇಷು ನೋ ಗೇಯಾಃ ಪ್ರಬಂಧಾ ಲೌಕಿಕಾ ಮತಾಃ' ಎಂದು ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ನಿಷೇಧವಿದೆ :

ತ್ರಿಪದೀ ಕಂಡನೇ ಚೈವ ಶೃಂಗಾರೇ ವಿಪ್ರಲಂಭಕೇ ।
ಪ್ರಾಯಶಃ ತ್ರಿಭಿರೇವೈಷಾ ಗೇಯಾ ನಾನಾರ್ಥ ಭೂಷಿತಾ ।

ಇದು ಚಾಲುಕ್ಯ ಸೋಮೇಶ್ವರನು ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು. ಬತ್ತ ಕುಟ್ಟುವಾಗ ಹೆಂಗಸರು ಹಾಡುವ 'ಒನಕೆವಾಡು' ವಿರಹ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳು ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆ ರಚನೆಗಳು ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುವಲ್ಲವೆಂಬುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ಏಲೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂದಿಂದ ಇಂದುವರೆಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರುವ ನಾನಾ ವಿಧ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಏಲೆಯಿಂದಲೇ ವಿಕಾಸಗೊಂಡುವೆಂದು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾದ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಏಲೆಯ ರೂಪಾಂತರಗಳೇ ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸಲು ತಕ್ಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ತ್ರಿಪದಿಯ ಭೇದಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ 'ಚಿತ್ರ' 'ವಿಚಿತ್ರ' ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವನಷ್ಟೆ? ಇವು ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಏಲಾ ಭೇದ ಗಳೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ಚಿತ್ರ' 'ವಿಚಿತ್ರಾ'ದಿ ಹೆಸರಿನ ಬಂಧಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯು 'ಚಿತ್ರ' ತ್ರಿಪದಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಹೀಗೂ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ :

ಮಾತ್ರಾ ಭಿರ್ದ್ವ್ಯಷ್ಟಾ್ಯ । ಚಿತ್ರಾಸ್ಯಾದಿತ್ಯೇವಂ
ಮಾತ್ರಾ ವರ್ಧಂತೇ ಕ್ವಚಿದಸ್ಯಾನ್ಯೂನಾಸ್ತಾ
ಸೂತ್ರಂ ಪೂರ್ವೋಕ್ತಂ ಕಿಮಮೂಭಿಃ
ಋತು ಹತ ಗಿರಿಪರಿಮಿತ ಲಘುರಿಯಮತ
ಯತಿ ಯತಿ ರಖಿಲಗುರು ರಿಹ ನಭವತಿ
ಯತಿ ಪತಿ ಗದಿತ ಮತ ಇತಿ
ಸರ್ವ ಗುರುರ್ನ ಚೇತ್ ಸರ್ವಥಾ ತ್ರಿಪದಿ ಕಾ

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಹೇಳುವ ಚಿತ್ರಾದಿ ಏಲೆಗಳ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ:-

ಏಕ ದ್ವಿತ್ರಿ ಚತುಃ ಪಂಚ ಮಾತ್ರಾವೃದ್ಧಿ ರ್ಯಥಾಂಘ್ರಿಷು ।
ತದಾವಿಚಿತ್ರಮಾತ್ರೈಲಾಂ ತಾಂ ಜಗಾದ ಧನಂಜಯಃ ॥
ನಂದಿನೀ ಚಿತ್ರಿಣೀ ಚಿತ್ರಾ ವಿಚಿತ್ರೇತ್ಯಭಿಧಾನತಃ ।
ರತಿಲೇಖಾದಯಃ ಪ್ರೋಕ್ತಾಃ ಕ್ರಮಾದನಿಯತೈರ್ಗಣೈಃ ॥

ಯೋಲಯೋರಾದ್ಯಯೋರಂಘ್ರೀ ವೃತ್ತಸ್ತಾವಯುಜಾ ವಿಹ
ತತ್ತಲ್ಲಿಕ್ಷ್ಮಾ ಯದಾ ತಾಸು ತುರ್ಯಃ ಪಾದೋ ನಿಬಧ್ಯತೇ
ಗಣಾದೇರ್ನೂನತಾಧಿಕ್ಯಾದೇಲಾಭಾಸಾ ಇಮೇ ಮತಾಃ

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ಏಲಾಭಾಸದ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿದ್ದ ರತಿಲೇಖೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ಐದರವರೆಗೆ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಭೇದಗಳು 'ವಿಚಿತ್ರಾ'ದಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ರತಿಲೇಖೆಯ ಮೂರು ಪಾದಗಳಿಗೆ ನಿಯತವಾದ ಮಾತ್ರಾಸಂಖ್ಯೆ ೩೨. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದ ಮೂರನೆಯ ಪಾದವಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡದಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಆಗ ಹತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದುವು. ಇನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳಂತೆ ವೃದ್ಧಿ ಆದರೆ, ಇಪ್ಪತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೬೨ ಆಯಿತು. ಇದು 'ಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಏಲೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಮಾತ್ರಾಭಿರ್ದ್ವಾಷಷ್ಟ್ಯಾ ಚಿತ್ರಾಸ್ಯಾತ್' ಎಂಬ ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಇತರ ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಮದನವತಿ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಛಂದಸ್ಸಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಛಂದಸ್ವತೀ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ 'ಏಲಾ ಮದನವತಿ' ಎಂಬುದೊಂದು ಭೇದವೂ ಇದೆ. ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಆ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ:

ಅನವರತ ಭುವನ ಶರಣ (ಅವನತ) ಪ್ರಣತಜನರುದಿತ ಹರಣ
ಸಕಲ ಸುರಾಸುರ ಪೂಜಿತಪದಯುಗ (ಳ) ನಾರಾಯಣ
ದಿತಿಜಾಧಿಪತಿ ಬಲದಮನ ಸತತ ವಿಬುಧಭಯಶಮನ
ಪ್ರಶಸ್ತ ಶಂಖ ಚಕ್ರ ಗದಾ ಪಾಣಿ ಹರೇ (ಸದಾ) ದಾಮೋದರ

(ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾಠದೋಷಗಳಿದ್ದಂತೆ ಮೂಲಗ್ರಂಥದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.) ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣ :

ಪ್ರಥಮಕ ಇಹಗುರು ಪರಕೃತಿ ಪರಿಮಿತ ಲಭ್ಯದಿತರೇ
ಪೃಥಪಾದಾ ರತಿಗಣ ಪದಗತಿ ಮದನಗಣಾಸ್ಸ್ಯುಃ
ಗ್ರಥಿತ ಪದಾವಲಯಸ್ಸೈಶ್ಚೇದಿತಿ ಮದನವತೀ
ಪ್ರಥಿತ ಯತಿಃ ಪ್ರತಿಚರಣಂ ದ್ವಾವಿಂಶತಿಮಾತ್ರಾಃ

ಈ ಮಾತ್ರಾಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ, ಪ್ರಥಮ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳಿರುವದರಿಂದ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಹೆಸರಿರುವದರಿಂದ ಹೀಗೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಷ್ಟೆ, ಹೊರತು ಇತರ ಪಾದಗಳ ಗಣಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನತ್ವವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಅದೇ ಇದು ಎಂದು ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗದು; ಗಣನಿಯಮವು ಶಿಥಿಲವಾದ ವಿಕೃತ್ಯೆಲಾರೂಪವಾಗಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂದಿಷ್ಟೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ವಿಶೇಷ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದ 'ಛಂದಸ್ವತೀ ರತಿಲೇಖೆ'ಗೂ ನಮ್ಮ 'ಸಾಂಗತ್ಯ'ಕ್ಕೂ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಭೇದವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು. 'ತ್ರಿಪದೀ ತೃತೀಯಾಂಘ್ರಾವಪಮುಂಚತ್ಯೇಲೇತಿ ಸುಪಠಿತಾ ಗೇಯವಿದಜನ್ಯೈಃ' ಎಂಬ ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಏಲಾ ಲಕ್ಷಣವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಅರ್ಧಭಾಗವಾಗುವದಷ್ಟೆ? ಪಾದದ

ಕೊನೆಯದು ರತಿಗಣವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ನಿಯಮ. ಅಂತೆಯೇ ಉಳಿದ ಆರು ಕಾಮಗಣಗಳಾಗಿರಬೇಕು. ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ರತಿಗಣವಿರುವುದೂ, ಆರನೆಯದು ರತಿಗಣವಾಗಿ ಏಳನೆಯದು ಕಾಮಗಣವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಕೊನೆಯ ಯತಿಸ್ಥಾನವು ಒಂದಕ್ಷರದಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಮುಂದಾಗುವ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಆ ರತಿಗಣ ಕಾಮಗಣಗಳು ಹಿಂದೆ ಮುಂದಾಗುವುದೂ ಸಂಭವನೀಯವೇ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ- 'ಸುಪಠಿತಾ, ಗೇಯವಿ, ದಜನ್ಯೈಃ,' ಎಂಬಂತೆ ಯತಿಸ್ಥಾನವನ್ನು ಒಂದಕ್ಷರ ಮುಂದೆ ದೂಡಿದರೆ ಶುದ್ಧಸಾಂಗತ್ಯ ವಾಗುವದು. ಹೀಗಾಗುವ ಒಂದೆರಡು ಪಾದಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ-ಭರತೇಶ ವೈಭವ ದಿಂದ :

ಅನಿತರೊಳಗೆ ಸಮರಾತ್ರಿಯ ಘಂಟೆತೊಂ । ಙನೆ ಕೇಳ, ಲಾಯ್ತು, ಹೋಯೆಂದು
ಈ ಧೂರ್ತೆಗಾಗಿ ಮುಸುಕನಿಕ್ಕ ಬೇಕೆಯೆಂ । ದಾದೊರೆ, ಯೊಡನೆ, ನುಡಿದರು

ಹೀಗಾಗುವಾಗ, ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬುದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯದೃಚ್ಛೆಯಿಂದ ಆಕಸ್ಮಾತ್ ಹುಟ್ಟಿದ ನವೀನ ಛಂದಸ್ಸೆಂದು ಎಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಏಲಾ ಪದಗಳು ಒಟ್ಟು ಸೇರಿದರೆ ಆಗುವುದು ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯ. ಸಂಗೀತದ ಗಾನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಏಲೆಯನ್ನು ಒಂದನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಅಥವಾ ಎರಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಂಧಗಳು ಸೇರಿದ ಗೇಯವಸ್ತುವು ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದೆಣಿಸಲ್ಪಡು ತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಮೇಲಾಪಕ, ಧ್ರುವ, ಆಭೋಗ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಧಾತುಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವಿರುವುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೀರ್ತನೆ ಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ಧಾತುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಮಧ್ಯದ ಚರಣ, ಮುಗಿತಾಯದ ಚರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಾಪಕ, ಆಭೋಗಗಳೆಂಬ ಧಾತುಖಂಡಗಳು ಇಲ್ಲದಿರಲೂಬಹುದು. ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮತ್ತು ಧ್ರುವ, ಪಲ್ಲವಿ ಅಥವಾ ಚರಣ ಇವೆರಡು ಇರಲೇಬೇಕು. ತ್ರಿಪಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಏಲಾ ಬಂಧವೊಂದು ಉದ್ಗ್ರಾಹವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು; ಇಂತಹ ಇನ್ನು ಮೂರು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮೇಲಾಪಕವಾಗಿಯೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಧ್ರುವ ವಾಗಿಯೂ ಕೊನೆಯದನ್ನು ಆಭೋಗವಾಗಿಯೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮದಂತೆ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಎರಡೆರಡು ಪಾದಗಳನ್ನು ಚರಣವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಆ ಪ್ರಕಾರ ಎರಡು ಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಗೂಡಿಸಿ ಎಂದರೆ ಆರು ಪಾದಗಳನ್ನು ಮೂರು ಪಾದಗಳೆಂದೆಣಿಸಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಏಲಾಪದ ಗಾನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ.

ಈ ಪ್ರಕಾರ ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಚತುರ್ಧಾತುಗಳು ಏಲೆಯ ಎರಡು ಬಂಧಗಳ ಹದಿನಾರು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂದು ಎಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಭೋಗವೆಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆಯ ಧಾತು ಅಥವಾ ಗೀತಖಂಡ. ಆಭೋಗವೆಂದರೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಎಂದರ್ಥ ('ಆಭೋಗಃ ಪರಿಪೂರ್ಣತಾ'-ಅಮರ) ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಎರಡು 'ಛಂದಸ್ವತೀ ರತಿಲೇಖಾ' ಬಂಧಗಳು ಒಟ್ಟು ಸೇರುವಾಗ ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯವಾಗುವುದು. ಎರಡು ಏಲೆಗಳು ಸಂಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೆ ಇದು ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಸಂಜ್ಞಾಂತರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಸಂಭವನೀಯ. ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವರ್ಣ, ಸಾಂಗೀತ್ಯಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಾಗಲು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಚರಿತೆ ಎಂದು ಹೆಸರಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, 'ಚರಿತೆ', 'ಸಂಗತಿ' ಎಂದು ಆಯಾ ಕವಿಗಳೇ ಹೆಸರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ-ಅಂಜನಾ ಚರಿತೆ, ಅನಂತನಾಥ ಚರಿತೆ, ಅಬ್ಬಲೂರು ಚರಿತೆ, ಕರಸ್ಥಳದ ನಾಗಲಿಂಗನ ಚರಿತೆ, ಪ್ರಭಂಜನ ಚರಿತೆ, ಕಾಮಚರಿತೆ, ಭರತೇಶ್ವರ ಚರಿತೆ, ಉದ್ಭವ ಚರಿತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿರುವುವು ಕೆಲವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ತ್ರಿಪುರದಹನ ಸಂಗತಿ, ನೇಮಿ ಜಿನೇಶ ಸಂಗತಿ, ಕುಮಾರರಾಮನ ಸಂಗತಿ, ಮುರುಳು ಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಸಂಗತಿ, ಭೈರವೇಶ್ವರ ಸಂಗತಿ, ಬಸವ ಪವಾಡ ಸಂಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳುಳ್ಳವು. ಏಕ ಕರ್ತೃಕವಾದ ಎರಡು ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಚರಿತೆ ಎಂದೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಗತಿ ಎಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಶಿಶುಮಾಯಣನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಅಂಜನಾ ಚರಿತೆ', ಇನ್ನೊಂದು 'ತ್ರಿಪುರದಹನ ಸಂಗತಿ'. ಹಾಗೆಯೇ ಮಂಗರಸನೂ ಒಂದನ್ನು 'ಪ್ರಭಂಜನ ಚರಿತೆ' ಎಂದೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು 'ನೇಮಿ ಜಿನೇಶ ಸಂಗತಿ' ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯೇ ಸಾಂಗತ್ಯವಾಗಿರುವುದೂ ಈ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳೇ ಆ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು-ದೇವರಾಜನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಬಂಧಕ್ಕೂ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವಂತೆ.

'ಈ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ' ಎಂಬ ಬಂಧವನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಇದು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಛಂದಸ್ಸೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹರಿದಾಸರ ಶಿವದಾಸರ ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಬಂಧದ ರಚನೆಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿವೆ. ತ್ರಿಪದಿ, ತ್ರಿವುಡೆ, ತ್ರಿವದಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವಕ್ಕಿವೆ. ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಭ್ಯಂತರವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ; ಸಾಂಗತ್ಯದ ಒಂದು ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರು ಕಾಮಗಣಗಳ ಮುಂದೆ ಒಂದು ರತಿಗಣವಿರುವ ನಿಯಮ; ಏಳೂ ಕಾಮಗಣಗಳಾದರೆ ತಿವದಿ ಅಥವಾ 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ಏಳು ಕಾಮಗಣಗಳೂ ಏಳು ಪದಗಳೂ ಇರುವ ದೇವರಾಜನ 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ'- ಕಾವ್ಯ ಒಂದೆರಡು ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ :

ಹರಿಯನೆ, ಶಂಖ ಚ, ಕ್ರಾಂಕಿತ, ಶಿವನನೆ, । ಸುರಸಿಂಧು, ವಹನಬ್ಜ, ಭವನನೆ ।
ಸರಸತಿ, ಯಾಣ್ಮ ನಿಂ,ದ್ರನೆನೆ ಬ, ಳಾಹಕ, । ಪರಿವೃತ, ಮುದ್ರ ಪೂ, ರ್ಣಸಮುದ್ರ ।

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ತ್ರಿವುಡೆ :

ಕಂಕಣ, ಕೈಯ ತೋ, ಳ್ಬಳೆ ಮುಂಗೈ, ಸರಿಗೆ ಪ, । ದ್ಮಾಂಕಿತ, ಹಸ್ತ ಕೇ, ಸರಿ ಮಧ್ಯೆ
ಕುಂಕುಮ, ಗಂಧ ಕ, ಸ್ತೂರಿ ಪರಿ, ಮಳಸರ್ವಾ,। ಲಂಕಾರ, ವಾದಳಂ, ಬುಜಗಂಧಿ ।

ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಬಂದಿರುವ ಈ ಬಂಧವು ಶುದ್ಧವಾದ ಏಳೆಯೆ ಆಗಿದೆ. 'ರತಿಲೇಖಾರತಿಗಣ್ಯೈಃ ಕಾಮಲೇಖಾತು ಮಾನ್ಮಥ್ಯೈಃ' ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಪ್ರಕಾರ ಏಳುಪದಗಳಿದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಮಗಣಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಏಳೆಯ ಮೂಲ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಾದ ಕಾಮಲೇಖೆ. ಈ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆಯ ಒಂದು ಪಾದವು ಅದೇ ನಿಯಮದಲ್ಲಿರುವುದಷ್ಟೆ? ಎರಡು ಕಾಮಲೇಖೆ ಸೇರುವಾಗ ಅದು ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ

'ತಿವದಿ'ಯೇ ಆಗುವುದು. ತಿವದಿ, ತಿವುಡೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದಿರಲು ಇದು ತ್ರಿಪಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಏಲೆಯಾಗಿದ್ದುದೇ ಕಾರಣವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಸರಿ.

ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾದ ಅನೇಕ ಬಂಧಗಳು ನಿಜವಾದ ಏಲಾ ಭೇದಗಳೇ ಎಂದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಏಲಾಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಠ, ದ್ವಿತೀಯ, ಕಂಕಾಲ, ಪ್ರತಿತಾಲಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ. ಇತರ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಕೂಡದು. ಆ ತಾಳಗಳ ಗುರು, ಲಘು ದ್ರುತಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಛಂದೋಗಣನೆಯ ಗುರು ಲಘ್ವಕ್ಷರ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ತಾಳಗಳು ೪, ೫, ೬, ೭ ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ರೂಢಿಯ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳ, ಝಂಪೆತಾಳ (ಖಂಡ ಛಾಪು), ರೂಪಕತಾಳ, ತ್ರಿಪುಟತಾಳ (ಮಿಶ್ರಛಾಪು) ಇವುಗಳ ಲಯಗತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಬಂಧಗಳಿವು. ದ್ವಿತೀಯ ತಾಲ, ಪ್ರತಿತಾಲ, ಜಗಣಮಟ್ಟೆ, ಸಗಣಮಟ್ಟೆ- ಇವು ಚತುರಸ್ರ ಏಕತಾಲದ ಲಯಗತಿಗೂ, ಚತುರ್ವಿಧ ಕಂಕಾಲಗಳು ಖಂಡಜಾತಿ ಝಂಪೆ ಕಾಲದ ಲಯಗತಿಗೂ, ಸಗಣಮಟ್ಟೆಯು ಚತುರಸ್ರ ಜಾತಿ ರೂಪಕ ತಾಲದ ಲಯಗತಿಗೂ ಮಟ್ಟೆತಾಳದ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದವು ಮಿಶ್ರ ಛಾಪುವಿನ ಲಯಕ್ಕೂ ಸರಿಯಾಗುವ ತಾಲಗಳಾಗಿವೆ.

(ಮಾನವಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂ. ೧, ಸಂಚಿಕೆ ೩)

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ
ಛಂದೋಂಬುಧಿ ಉದ್ಧರಣಗಳು

[ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, ಅವರ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು- "ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಭರತನ ಶ್ರುತಿಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸ್ವರಸಮೀಕರಣ" (ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಮೈಸೂರು ೧೯೭೨) ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು. ಎರಡನೆಯದು ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ, ನಾಗವರ್ಮನ "ಛಂದೋಂಬುಧಿ" ಗ್ರಂಥ (ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು)ದ ಪೀಠಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ -ಸಂ.]

೧. ಸ್ವರ-ಗ್ರಾಮ

ಉಚ್ಚ ನೀಚ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಾದವು ಪಡೆಯುವ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸರಿಗಮಾದಿ ಸ್ವರಭೇದಗಳು ಎಂದೆನ್ನು[೧]ವುದಾಗಿದೆ.

ನಾದವು ಮೇಲಕ್ಕೇರಿದಂತೆ ಅಥವಾ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದಂತೆಲ್ಲ, ಉಚ್ಚ ನೀಚ ತಾರತಮ್ಯಗಳಿಂದ ತೀವ್ರ ಮಂದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ, ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯತವಾದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುವಾಗ, ಆರಂಭದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗುವಂತಹ ನಿರ್ವಿಶೇಷಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಉಚ್ಚಸ್ವರೂಪವಾದರೆ ಅದು ಮೊದಲಿನದಕ್ಕಿಂತ ಇಮ್ಮಡಿ ತೀವ್ರವಾಗಿಯೂ, ನೀಚಸ್ವರೂಪವಾದರೆ ಮೊದಲಿನದರ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಮಂದವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದು. ಏಕರೂಪದ ಈ ಉಚ್ಚನೀಚಸ್ವರಗಳಿಗಾದರೆ ಭಿನ್ನ ಪರಿಗಣನೆಯಾಗಲಿ ಭಿನ್ನ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನ ಸ್ವರಗಳು ಅಥವಾ ಸ್ಥಾಯೀ ಸ್ವರಗಳೆಂದೂ, ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ನಿಯತವಾದ ಆ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ಉಚ್ಚನೀಚ ಅಂತರಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ಸ್ಥಾನ' ಅಥವಾ 'ಸ್ಥಾಯಿ' ಎಂದೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿರುವುವು. ಯಾವುದೊಂದು ಹಂತದ ಸ್ವರಕ್ಕಾದರೂ, ಅದರಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕೆಳಕ್ಕೆ, ಆ ಪ್ರಮಾಣದ ಸ್ಥಾನಗಳೂ ಸ್ಥಾನಸ್ವರಗಳೂ ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮೂರು ಸ್ಥಾನಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಾನಗಳು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರಸ್ಥಾನಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಈ ಒಂದು ಸ್ಥಾನದೊಳಗೆ ಆದ್ಯಂತ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ನಾನಾ ಸ್ವರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟಬಂದ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ದು[೨]ಕೊಂಡು,

---

೧. ಅಥಾತಃ ಸ್ವರಶಾಸ್ತ್ರಾಣಾಂ ಸರ್ವೇಷಾಂ ವೇದ ನಿಶ್ಚಯಂ ।
ಉಚ್ಚನೀಚ ವಿಶೇಷಾದ್ಧಿ ಸ್ವರಾನ್ಯತ್ವಂ ಪ್ರವರ್ತತೇ ॥ -ನಾ. ಶಿ. ೧-೧-೧.

೨. ಇತಿ ಸ್ವರವಿಶೇಷಾಸ್ತೇ ಶ್ರವಣಾಚ್ಛ್ರುತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಾಃ।
ತೇಭ್ಯಃ ಕಾಂಶ್ಚಿದುಪಾದಾಯ ಗೀಯಂತೇ ಸಪ್ತ ಗೀತಿಷು
ಆದ್ರಿಯಂತೇ ಚ ಯೇ ತೇಷು ಸ್ವರತ್ವಮುಪಲಭ್ಯತೇ ॥ - ದತ್ತಿಲ

ಇತರ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ, ಅವು ಸ್ಥಾನಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ನಿರ್ವಿಶೇಷ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು, ಬೇಕಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವುದರಿಂದ ಸಂಗೀತವು ನಡೆಯುವುದು. ಈ ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನೆಲಸಿರುವ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೇ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗ್ರಾಮ ವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವ ಜನವಸತಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ 'ಗ್ರಾಮ'[೧] ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವಂತೆ ಈ ಸ್ವರ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ 'ಗ್ರಾಮ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿಗೂ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಷಡ್ಜದಿಂದ ಷಡ್ಜಕ್ಕಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ; ಅದುವೇ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರಮಾಣ.

ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಣಮಾಲೆಯಲೆ ಇರುವಂತೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ಸ್ವರ ಗ್ರಾಮವಿರುವುದು. ವರ್ಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚಾರ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪು ಸಿದ್ಧಿಸುವಂತೆ, ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚನೀಚ ವಿಶೇಷಗಳು ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಭಿನ್ನ ಸ್ವರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯುಳ್ಳ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದೈವಿಕ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಭೌತಿಕ ಅಥವಾ ಲೌಕಿಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಮೈಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ? ಇವುಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿ ಸಿರುವ ಸಂಗೀತವುಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗುವುದು. ದೇವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮಾನವನ ಮೊದಲ ಸಂಸ್ಕಾರ. ದೇವರ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಅವನ ಜ್ಞಾನದ ಆರಂಭ. ಭಕ್ತಿಶ್ರದ್ಧೆಗಳೇ ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ಕಲೆ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುವು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದು ಭಕ್ತಿಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ದೇವರ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈದೋರಿದ[೨] ಕಲೆ. ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆ ಎಂತಹುದೋ, ನಂಬಿಕೆ ಏನೋ, ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ ಹೇಗಿತ್ತೋ ಅದರ ಸಂಗೀತವು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಅವರವರ ಒಲಪಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆ ಒಂದೊಂದು ವರ್ಗದವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಯಾರ ದೇವರು ಸೌಮ್ಯನೋ, ಭಕ್ತಿಯು ಸಾತ್ವಿಕವೋ ಅಂಥವರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾವಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಸ್ವರಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಉಗ್ರರೂಪದ ದೇವರನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಾಜಸ ಗುಣದವರು

'The scale is merely a selection of notes from the tone system for use in melody'- Introduction to Psychology of Music by R. Revez

೧. ಸಮೂಹವಾಚಿನೌ ಗ್ರಾಮೌ ಸ್ವರಶ್ರುತ್ಯಾದಿ ಸಂಯುತೌ ।
ಯಥಾ ಕುಟುಂಬಿನಃ ಸರ್ವ ಏಕೀಭೂತ್ವಾ ವಸಂತಿ ಹಿ ।
ಸರ್ವ ಲೋಕೇಷು ಸ ಗ್ರಾಮೋ ಯತ್ರ ನಿತ್ಯಂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಃ ।
ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮ ಸಂಭೂತೌ ದ್ವಾವೇವೌ ವಿಶ್ರುತೌ ಕಿಲ ॥ *-ಮತಂಗ*

೨. From the earliest times, in nearly every society music has been a helpmate to 'Relegion' -G. M. Schlenk.

ಅವರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಉಜ್ಜ್ವಲ ಭಾವದ ತೀವ್ರ ಸ್ವರ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುವುದು ಸಹಜ. ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಜನಾಂಗದ ಸ್ವರಪದ್ಧತಿಯು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿದ್ದು ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಭಿನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆ ದಿದ್ದವು. ಗ್ರೀಕರ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದು. ಅರೇಬಿಯದವರದು ಇನ್ನೊಂದು. ಚೀನದವರದು ಮತ್ತೊಂದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪರಿಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಈ ಪುರಾತನ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಸ್ವರ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಈ ಗುಣ ಧರ್ಮಗಳಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದು. ಪರಮಾತ್ಮನ ಧ್ಯಾನೋಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ಮನಃಪ್ರಣಿ ಧಾನಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದು ಗಾಂಧರ್ವ ಅಥವಾ ಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಭೌತಿಕ ಸುಖಸಂತೋಷಾರ್ಥವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗಾನವು ಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ Sacerd Music (Church Music) ಮತ್ತು Secular Music ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿ ಮೂಲವಾದ ನಮ್ಮ ಗಾಂಧರ್ವವೆಂಬುದು ಅದೃಷ್ಟ[೧] ಫಲಸಾಧಕವೆಂದೂ, ರಕ್ತಿಮೂಲವಾದ ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃ ರಂಜನಾರ್ಥವಾಗಿಯುಳ್ಳ ಲೌಕಿಕ ಸಂಗೀತವು ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಫಲ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದೆಂದೂ ಇವಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆ ಯದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಸ್ಥಾನ, ವಿನಿಯೋಗ, ವಿಸ್ತಾರಗಳು ಇಂತಿಂತಹ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು, ಇಂಥ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು ಎಂಬಂತೆ ವಿಧಿ ನಿಯಮಗಳು,ವೇದ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಬಹಳ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದವು. ಲೌಕಿಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳು ಗಾಂಧರ್ವದ್ದೇ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಗಳು ಲೋಕಾಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಗಾಂಧರ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಮಗಾನವೇ ಮೂಲವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ. ಆದರೆ, ಜಾತಿ, ಗೀತ, ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಾದಿ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನಗಳು ಸಾಮಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ, ಅತಿಶಯವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದುವು. ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿದ್ದಿಲ್ಲದ ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವರವಿಶೇಷಗಳೂ (ಸ್ವರ ಸಾಧಾರಣಗಳು) ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದ ಮೂಲ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಾಮಗಾನದ ಸ್ವರಗಳೇ ಆಗಿದ್ದುವೆಂಬುದೇ ಇದರ ಸಾಮಜನಿತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.[೨] ಸಾಮಸಪ್ತಕವಾದರೂ

---

೧. ನಿಯತಂ ಶ್ರೇಯಸೋ ಹೇತುಸ್ತದ್ಗಾಂಧರ್ವಂ ಜಗುರ್ಬುಧಾಃ । *-ಸಂ. ರ.*

ಸ್ವರ ಪದ ವಿಶೇಷಾತ್ಮಕಂ ಪ್ರವೃತ್ತಿನಿವೃತ್ತಿಪ್ರಧಾನ ದೃಷ್ಟಾದೃಷ್ಟಫಲ ಸಾಮವೇದ ಪ್ರಭವಮನಾದಿ ಕಾಲ ನಿವೃತ್ತ ಮನೋಪರಂಜನ ಗುಣತಾ ವಿಹೀನಂ ಗಾಂಧರ್ವಮಿತಿ ಸ್ವರೂಪಾತ್ ಫಲಾತ್ ಕಾಲಾತ್ ಧರ್ಮಾಚ್ಚಭಿದ್ಯಮಾನಮವಶ್ಯಂ ಗಾನ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಂ-ಭೇದೈಕ ಸಂಪಾದಕಂ *-ಭ. ನಾ. ಅ. ೪ ಪು, ೩೬೯.*

ದೇಶೇ ದೇಶೇ ಜನಾನಾಂ ಯದ್ರುಚ್ಯಾ ಹೃದಯರಂಜಕಂ ।
ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ಚ ನೃತ್ತಂ ಚ ತದ್ದೇಶೀತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ ॥ *-ಸಂ. ರ.*

೨. ಜಗ್ರಾಹ ಪಾತ್ಯಂ ಋಗ್ವೇದಾತ್ಸಾಮಭ್ಯೋ ಗೀತಮೇವ ಚ । *-ಭ. ನಾ.*

ಸಾಮವೇದಾದಿದಂ ಗೀತಂ ಸಂಜಗ್ರಾಹ ಪಿತಾಮಹಃ । *-ಸಂ. ರ. ೧-೧-೨೫*

ಉದಾತ್ತಾದಿ ವೈದಿಕಸ್ವರಗಳೇ ಮೂರು ಅಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವುದೆಂದು ಸಾಮಗಾನದ ಶಿಕ್ಷಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.[1] ಆ ಪ್ರಕಾರ ಮೂಲತಃ ಮಂತ್ರದ್ರಷ್ಟಾರರಾದ ಮಹರ್ಷಿಗಳು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿರುವ ಅವೇ ಸ್ವರಗಳನ್ನು[2] ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಗಾಂಧರ್ವಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ ಎಂದೆಣಿಸಬಹುದು. ಹುಡುಕಿ ಕಾಣುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವ 'ಮೃಗ್' ಧಾತುವಿನಿಂದ[3] ಹುಟ್ಟಿದ ಶಬ್ದವೆಂದು ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ('ಮೃಗ್' ಅಥವಾ ಮಾರ್ಗ್-ಅನ್ವೇಷಣೇ)

ವ್ಯಾ.-ತತ್ಸಂಗ್ರಹರೂಪತ್ವಂಚ ಗೀತಸ್ಯಾಪಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಾತ್ಮಕತ್ವಾತ್ । ಸಾಮ ನಿಹ್ಯುತ್ಯಷ್ಟ ಪ್ರಥಮ ದ್ವಿತೀಯ ತೃತೀಯ ಚತುರ್ಥ ಮಂದ್ರಾತಿಸ್ವಾರಾಖ್ಯಾಃ ಸಪ್ತಸ್ವರಾಃ । ಇಹಂ ತು ತ ಏವ ಯಥಾಯೋಗಂ ಷಡ್ಜಾದಿವ್ಯಪದೇಶಭಾಜಃ ಇತಿ ಬ್ರಹ್ಮಣಾಪಿ ವೇದಾದುದ್ಧೃತ್ಯ ಸಂಗೃಹೀತಂ । ಸಂಗ್ರಹೇ (ಪಿ) ಸಾವರ್ಣಿಕತ್ವಂ ಪ್ರಯೋಜನಮಿತಿ ಭಾವಃ ।

೧. ಏಕಾಂತರಃ ಸ್ವರೋಹ್ಯೃಕ್ಷು ಗಾಥಾಸು ದ್ವ್ಯಂತರಃ ಸ್ವರಃ ।
ಸಾಮಸು ತ್ರ್ಯಂತರಂ ವಿದ್ಯಾದೇತಾವತ್ ಸ್ವರತೋಽಂತರಂ -ನಾ. ಶಿ.

ಯಾವಂತಃ ಪರಮಾರ್ಥತಃ ಸ್ವರಾ ಇತಿ.....ಯದಾಹುಸ್ತ್ರಿರೂಪ ವಿಶ್ವರೂಪಾ ಇತಿ ।
ಸಂಕ್ಷೇಪೇಣ ಹ್ಯುದಾತ್ತಾದಯಸ್ತ್ರಯ ಯೇವಸ್ವರಾಃ । -ಅಭಿ. ಭಾ.-೨೯-೬೯

೨. ಗಾಂಧರ್ವವೇದೇ ಯೇ ಪ್ರೋಕ್ತಾಃ ಸಪ್ತಷಡ್ಜಾದಯಃ ಸ್ವರಾಃ ।
ತ ಏವ ವೇದೇ ವಿಜ್ಞೇಯಾಸ್ತ್ರಯ ಉಚ್ಚಾದಯಃ ಸ್ವರಾಃ ॥ -ಪಾ. ಶಿ. ೬

ಸ್ವರಾ ನಿಷಾದಗಾಂಧಾರಾವುದಾತ್ತಾವಿತಿ ಕೀರ್ತಿತೌ ।
ಅನುದಾತ್ತೌತು ವಿಜ್ಞೇಯೌ ಸ್ವರಾವೃಷಭಧೈವತೌ ॥
ತ್ರಯಃ ಸ್ವರಿತ ಸಂಜ್ಞಾಶ್ಚ ಷಡ್ಜ ಮಧ್ಯಮ ಪಂಚಮಾಃ ।
ಅತ್ಯುದಾತ್ತೋ ನಿಷಾದಃ ಸ್ಯಾದ್ಗಾಂಧಾರಶ್ಚಾಪ್ಯುದಾತ್ತಕಃ ॥
ಪ್ರಚಯಃ ಪಂಚಮೋ ಜ್ಞೇಯಃ ಸ್ವರಿತೋ ಮಧ್ಯಮಃ ಸ್ವರಃ ।
ನಿಷಾದಸ್ತು ಸ್ಮೃತಃ ಷಡ್ಜೋಽನುದಾತ್ತೋ ಧೈವತಃ ಸ್ವರಃ ।
ಋಷಭೋತ್ಯನುದಾತ್ತಶ್ಚ ತಥಾ ಸನ್ನತರಸ್ತುಸಃ ।
ಉದಾತ್ತಾದಿದಶಾಭೇದೈಃ ಹ್ರಾಸವೃದ್ಧೀ ಸ್ಪೃಶನ್‌ಕ್ರಮಾತ್ ।
ಉಪೈತಿ ಗ್ರಾಮತಾಮೇಷ..... ॥ -ಭ. ಭಾ. ೨. ೮. ೬

ಉದಾತ್ತಾದಿಷು ವೇದಸ್ಯ ಯಥಾರೂಪಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಂ ।
ತಥಾ ಗ್ರಾಮೇಷು ಸದ್ಭಾವಃ ಸ್ವರಜಾತ್ಯೋಃ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಃ ॥ -ಜೈಮಾ. ೧-೧೯, ೨೯

'It is not unthinkable that in principle a connection should be found between the accentation of the Rc (ಋಕ್) and the melody and the sthotra' -Vedic Chant by G. M. Venderhoogt.

೩. ತತ್ರಮಾರ್ಗಃ । ಯನ್ಮಾರ್ಗಿತೋ ವಿರಿಂಚಾದ್ಯೈಃ ಪ್ರಯುಕ್ತೋ ಭರತಾದಿಭಿಃ ।
ವ್ಯಾ-ಮಾರ್ಗಿತತ್ವಾನ್ಮಾರ್ಗಃ.... ಮಾರ್ಗಿತ ಇತಿ ಮಾರ್ಗ ಅನ್ವೇಷಣೇ
ಇತ್ಯಸ್ಮಾದ್ಧಾತೋಃ ಕರ್ಮಣಿ ನಿಷ್ಠಾಯಾಂ ರೂಪಂ । -ಸಂ. ರ., ೧. ೧. ೨೪

೨. ಸಾಮಗಾನ - ಗಾಂಧರ್ವ

ಗಾಂಧರ್ವಕ್ಕೂ ಸಾಮಗಾನಕ್ಕೂ ಸ್ವರಗಳ ವಿನಿಯೋಗಕ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಗೆಂದರೆ: ಸಾಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ವೇದಮಂತ್ರವನ್ನಾದರೆ ಗಾಂಧರ್ವದ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳು ಲೌಕಿಕ ಛಂದೋನಿಬದ್ಧವಾದ ಇತರ ಸ್ತುತಿಗೀತ ಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಚಾರವು ಮೇಲಿನ ಸ್ವರದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಕೆಳಕೆಳಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಥಮಾದ್ಯನುಕ್ರಮವನ್ನು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ, ಅವರೋಹ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸ ಲಾಗಿದೆ- ಮ, ಗ, ರಿ, ಸ, ನಿ, ದ, ಪ, ಎಂಬುದು ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ; ಸ, ನಿ, ದ, ಪ, ಮ, ಗ, ರಿ ಎಂಬುದು ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ; ಗ, ರಿ, ಸ, ನಿ, ದ, ಪ ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಾರಗ್ರಾಮ. ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಗಾನ ವಿಸ್ತಾರವು ಆರೋಹಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ಸ್ವರಗಳ ಪ್ರಥಮಾದ್ಯನುಕ್ರಮವು ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕಿರುವುದು. ಸ, ರಿ, ಗ, ಮ, ಪ, ದ, ನಿ,- ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮ; ಮ, ಪ, ದ, ನಿ, ಸ, ರಿ, ಗ- ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮ. ಗಾಂಧಾರ ಗ್ರಾಮದ ಉಪಯೋಗವು ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಗಾನವೆಂಬುದು ಪ್ರಧಾನತಃ ಮನುಷ್ಯ ಶಾರೀರವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವು ದಾದರೆ ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ವೀಣಾವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ[೧]ವಿರುವುದು. ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರ ಎಂಬ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಗಳು ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿಯಾಗಿರುವಂತಹವು. ಸಾಮಗಾನಶಿಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನವೆಂಬುದು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ, ತೃತೀಯ, ಚತುರ್ಥ, ಮಂದ್ರ, ಅತಿಸ್ವಾರ್ಯ, ಕೃಷ್ಟ ಎಂಬ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೀಚತಮವಾದ ಕೃಷ್ಟ ಸ್ವರವೆಂಬುದು ಶಾರೀರ ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಸ್ವರದಿಂದ ಮೇಲಿನದೆಂದು ಶಿಕ್ಷಾಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕೃಷ್ಟ ಎಂಬ ಅದರ ಅಂಕಿತವೇ ಅದು ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿದ ಸ್ವರ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಷ್ಟೆ? (ಕೃಷ್ಟಃ-ಕರ್ಷಣಾತ್) ಇದನ್ನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ (ಸಂ. ರ. ೧. ೧. ೨೫ ವ್ಯಾ) ಎಂದರೆ ಮಂದ್ರದಿಂದ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಿದ ಸ್ವರ ಎಂದರ್ಥ. ಆ ಕೃಷ್ಟದಿಂದ ಮೇಲಿರುವ ಎಂದರೆ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದ ಚತುರ್ಥಸ್ವರವಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ಮಂದ್ರ, ಅತಿಸ್ವಾರ್ಯ ಎಂಬ ಸ್ವರಗಳೂ, ಆ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ (ಎಲ್ಲರ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ) ಸ್ಫುಟೋಚ್ಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಗಾನದ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಅತಿಮಂದ್ರ ಸ್ವರವೆಂದರೆ ಚತುರ್ಥಸ್ವರವೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಥಮಾದಿ ಸ್ವರಗಳು ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮ ಗಾಂಧಾರ, ಋಷಭ, ಷಡ್ಜ, ನಿಷಾದ, ಧೈವತ, ಪಂಚಮ (ಮ, ಗ, ರಿ, ಸ, ನಿ, ದ, ಪ) ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು

---

೧. ದಾರವೀ ಗಾತ್ರ ವೀಣಾ ಚ ದ್ವೇವೀಣೇ ಗಾನ ಜಾತಿಷು ।
ಸಾಮಿಕೀ ಗಾತ್ರವೀಣಾ ಚ ತಸ್ಯಾಃ ಶೃಣುತ ಲಕ್ಷಣಂ ॥ ನಾ. ಶಿ ೧-೬-೧

ವಿ-ದಾರೋರುತ್ಪನ್ನಾ ಗಾತ್ರೋತ್ಪನ್ನಾಚೇತಿ ಗೀತಿರ್ದ್ವಿವಿಧಾ ।
ಸಾಮ್ನಾಂತು ಗಾತ್ರ ವೀಣಾ ಯತ್‌ಕಿಂಚಿನ್ಮನಸಾಗಮ್ಯಂ ಯಚ್ಚಕಂಠಾದಿದುಷ್ಕರಂ ।
ದಾರುವೀಣಾಸು ತತ್ಸರ್ವಂ ಕಂಠ ಹೀನೋಽಪಿ ಗಾಯತಿ । -ಭ. ಭಾ. ೧-೭೮

ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತೋಚ್ಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ಮೊದಲಿನ ಸ್ವರವೇ ಷಡ್ಜವೆಂದೂ, ಮಧ್ಯಮವು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾನದ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯ ತಾರಸ್ಥಾನಗಳ ಕೊನೆಯ ಸ್ವರವಾಗುವುದೆಂದೂ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು. ಈ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ಥಾನವು ನಿಗದಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದರಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ನಿಯತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರಗಳೂ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಪುರುಷಕಂಠ ದಲ್ಲಿ ಇತರ ಸ್ವರ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಸ್ಥಾನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಇಂತಹುದೇ ಸ್ವರವು ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಏರಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಅದೇ ಸ್ಥಾನ, ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಸಾಮಸ್ವರಗಳ ನಿಯಮವಾಗಿದೆ.

ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಹೀಗಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಇದೊಂದೇ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಹಂತ ಎಂಬಂತೆ ಕಂಠದಲ್ಲಾಗಲಿ ವೀಣಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಸ್ಥಾನಗಳು ನಿಗದಿಯಾಗಿರುವು ದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರದ ಸ್ಥಾನವೂ ಇತರ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಣಯಿ ಸಲ್ಪಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಪ್ರಯೋಕ್ತೃವಿನ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಹಾಗೂ ನಾದ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಯಾವುದಾದರೂ ನಾದವನ್ನು ಷಡ್ಜವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಋಷಭವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಇಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಏರಿರಬೇಕು, ನಿಷಾದವು ಇಂತಿಷ್ಟು ಕೆಳಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಇತರೇತರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿ ನೈಯತ್ಯವಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇಂಥ ಸ್ವರದಿಂದಲೇ ಮಂದ್ರಾದಿ ಸ್ಥಾನಗಳು ಆರಂಭವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಅಥವಾ ಇಂತಹುದೇ ಸ್ಥಾನದ ಕೊನೆಯದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಇದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ:

ಷಡ್ಜತ್ವೇನ ಗೃಹೀತೋ ಯಃ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮೇ ಧ್ವನಿರ್ಭವೇತ್
ತತ ಊರ್ಧ್ವಂ ತೃತೀಯಃ ಸ್ಯಾತ್ ಋಷಭೋ ನಾತ್ರ ಸಂಶಯಃ
ತತೋ ದ್ವಿತೀಯೋ ಗಾಂಧಾರಶ್ಚತುರ್ಥೋ ಮಧ್ಯಮಸ್ತತಃ । (ದತ್ತಿಲ) ಇತ್ಯಾದಿ.[೧]

---

೧. ಷಡ್ಜತ್ವೇನ ಷಡ್ಜಸ್ವರಭಾವೇನ ಗೃಹೀತಃ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಃ ಬುದ್ಧ್ಯಾವ್ಯವಸ್ಥಾಪಿತೋ ಯಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷಃ ಷಡ್ಜಾಖ್ಯೇ ಗ್ರಾಮೇಭವೇತ್ ತಸ್ಮಾತ್ ಧ್ವನಿವಿಶೇಷಾ ದೂರ್ಧ್ವಂ ತೃತೀಯಃ ಸ್ಯಾದೃಷಭಃ ಇತಿ ದತ್ತಿಲಟೀಕಾಯಾಂ.

ದತ್ತಿಲೋಹಿ ಯಸ್ಯಾಂ ಕಸ್ಯಾಮಪಿ ಶ್ರುತೌ ಷಡ್ಜಂ ಸ್ಥಾಪಯೇತ್ । ತದಪೇಕ್ಷಂ ಚ ಶ್ರುತನಿಯಮೇನಾನ್ಯಾನ್ ಸ್ಥಾಪಯೇದಿತ್ಯುಕ್ತವಾನ್ । ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಷಡ್ಜ ಸ್ಥಾಪನ ಮಂಗೀಕೃತ್ಯೈವ ದಂತಿಲ ದಕ್ಷಪ್ರಜಾಪತ್ಯಾದಯೋ ಅವಧಾನಂ ಗಾಂಧರ್ವತ್ವೇ ನಾಂಗೀಚಕ್ರುಃ... ಅವಧಾನಾನಿ ನಾಮ ಅನ್ಯೇಷಾಂ ಸ್ವರಾಣಾಮುಚ್ಚಾರಣಮಿತಿ ಯಾವತ್ । ಯದ್ಯಪಿ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವರಾ ನಾವಸ್ಥಾಪ್ಯಂತೇ ತದಾ ಅವಧಾನಂ ನೋಪಯುಜ್ಯತೇ । ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವೇನಾಪಿ ಚಲವೀಣಾಯಾಂ ಸಾರಣಾ ನಿರೂಪಣೇ ನಾಯಂ ಪಕ್ಷಃ ಕಿಂಚಿತ್ ಸ್ವೀಕೃತ ಏವ -'ಸ್ಯೋಪಾಂತ್ಯತಂತ್ರೀಮಾನೇಯಾಸ್ತಸ್ಯಾಂ ಸಪ್ತಸ್ವರಾ ಇತಿ. ಲೋಕೇಪಿ ವೈಣಿಕಾ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವರಾನ್ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಯಂ ತೋದೃಶ್ಯಂತೇ । *-ಸಂ. ರ. ಸಿಂ.*

ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಹಂತದ ನಾದವನ್ನು ಷಡ್ಜವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಮೂರನೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಋಷಭ. ಮುಂದಿನ ಎರಡನೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವರಗಳು ಅವುಗಳ ನಿಯತಶ್ರುತ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದಷ್ಟೇ ನಿಯಮವಿರುವುದು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಷಡ್ಜಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಋಷಭಾದಿ ಇತರ ಯಾವುದಾದರೂ ಸ್ವರವನ್ನಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಯಾ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದರೆ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗಾನದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಗಾಂಧರ್ವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಉಂಟಾಗುವ ನಾನಾ ಜಾತಿಭೇದಗಳ ಸಮೂಹವೇ ಪರಮಾರ್ಥತಃ ಗ್ರಾಮ ಎಂಬ[೧] ವ್ಯಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್ಷಭೀ, ಗಾಂಧಾರೀ, ಇತ್ಯಾದಿ ಜಾತಿಭೇದ ಗಳಾಗಿರುವುದು ಇದೇ ಕ್ರಮದಿಂದ. ಷಡ್ಜವು ಆಧಾರಸ್ವರವಾಗಿರುವುದು ಷಾಡ್ಜೀ ಜಾತಿ, ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಬದಲು ಋಷಭ ಗಾಂಧಾರಾದಿ ಇತರ ಒಂದೊಂದೇ ಸ್ವರಗಳು ಸ್ಥಾನಾರಂಭದ ಹಾಗೂ ಗಾನಾರಂಭದ ಅಂಶಸ್ವರ (Key note)ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆರ್ಷಭೀ. ಗಾಂಧಾರೀ, ಮಧ್ಯಮಾ, ಪಂಚಮೀ, ಇತ್ಯಾದಿ ಜಾತಿ ಭೇದಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ವರದಿಂದ ಸ್ವರಕ್ಕಿರುವ ಉಚ್ಚ ನೀಚ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆರಂಭದ ಸ್ಥಾಯೀ ಸ್ವರವು ಬೇರೆಯಾಗುವ ನಿಮಿತ್ತ, ಸಪ್ತಕದ ಪ್ರಥಮಾದ್ಯನುಕ್ರಮವು ಭಿನ್ನವಾಗುವುದರಿಂದ ಒಂದೊಂದು ಜಾತಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುವು. ಹೀಗೆ, ಗ್ರಾಮದ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಾನಾರಂಭದ ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವರಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಒಂದೊಂದೇ ಸ್ವರಗಳು ಪರ್ಯಾಯದಿಂದ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ (ಚಕ್ರವಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ) ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಪ್ತಕಗಳೇ ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಮೂರ್ಛನೆಗಳೆಂದೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಾದರೆ ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮೂರ್ಛನೆ ಗಳ ಆರಂಭದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಅವು ಇದ್ದ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಕದಲಿಸಿ ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ

---

೧. ಇಹ ಜಾತ್ಯಂಶಕಾ ಏವ ಪರಮಾರ್ಥತಃ ಗೀತಸರ್ವಸ್ವಂ । ತತ್ರಹಿ ರಾಗಭಾಷಾ ದಯೋಽಪ್ಯಂತರ್ಭೂತಾಃ । ತಸ್ಮಾತ್ತತ್ರ ತತ್ರಾಂಶಕೇ ಗೀತೇ ಸತಿ ತದ್ರ ಕ್ತ್ಯತಿಶಯಾಕ್ತ್ಯವಶ್ಯಂ ಮಾಲವಕೈಶಿಕಾದೇರ್ಗಾನಂ ಭವಿಷ್ಯತಿ ರಕ್ತ್ಯತಿಶಯ ಯೋಗಾತ್ । ಅತ ಏವ ಹ್ಯೇತೇ ಗ್ರಾಮರಾಗಾ ಇತ್ಯುಕ್ತಾಃ । ಗ್ರಾಮೋಹಿ ಜಾತಿಸಮೂಹಸ್ಯ ಸಂಬಂಧಿನೋ ರಕ್ತ್ಯತಿಶಯಾ ಇತಿ । -ಭ, ನಾ. ಅ. ೨೮-೮

ಗ್ರಾಮದ್ವಯಮಿತಿ ಅಷ್ಟಾದಶ ಜಾತ್ಯಾತ್ಮಕಮಿತ್ಯರ್ಥಃ । -ಭ. ನಾ. ಅ. ೩೨-೪೨೭

ಏವಂ ಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತಂ ವಿಕೃತಾನಾಂ ಸಂಸರ್ಗಜಾನಾಂ ದ್ವೈಗ್ರಾಮಿಕೀನಾಂ ಚ ಜಾತೀನಾಂ ಸ್ವರನಾಮಧೇಯಾನಾಂ ಸಪ್ತಾಂಶಕಾಃ ಷಾಡವಾ ಇತಿ ಸರ್ವತಃ ಸಪ್ತಚತ್ವಾರಿಂಶಚ್ಛತಮಂಶಕ ನಾಮಿತಿ ಗ್ರಾಮದ್ವಯಮುಚ್ಯತೇ । ಲೋಕೇತು ಯಾಃ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮೇ ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮೇ ಇತಿ ಗೀತಯಸ್ತೇನ ಗ್ರಾಮೌ (ಮ) ನಾಮ ಧೇಯಾಸಾದೃಶ್ಯಮಾತ್ರಂ ತು ತತ್ 'ಜಾತಿಭಿಃ ಶ್ರುತಿಭಿಶ್ಚೈವ ಸ್ವರಾಗ್ರಾಮತ್ವ ಮಾಗತಾ' ಇತಿ ಹ್ಯುಚ್ಯತೇ । ಗ್ರಾಮೋ ನಾಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೃತಿಕ ಸ್ವರ ಸಮೂಹೋ ಮೂರ್ಛನಾತ್ಮಾ ಪೂರ್ಣಾ ಪೂರ್ವ (ರ್ಣ) ಸ್ವರಗತ ಗ್ರಹಾಂಶಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಮೂಹರೂಪ ಜಾತಿಸಮೂಹಶ್ಚ । -ಭ. ನಾ. ಅ. ೨೮-೬೪.

ತರುವುದೆಂದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಸ್ವರಗಳು ಯಾವ ಯಾವ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅವೇ ಸ್ಥಾನಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೂರ್ಛನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಮೂರ್ಛನೆಗಳು ಕ್ರಮಶಃ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಅತಿಕ್ರಮಿಸುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ (ಪ್ರಾಯಶಃ) ಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮ ಒಂದು ಮಾತ್ರ ಸಮಗ್ರ ಒಂದು ಸ್ಥಾನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಹೊರತು ಉಳಿದೆರಡು ಗ್ರಾಮಗಳು ಮಂದ್ರ-ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ-ತಾರವೆಂದು ಎರಡೆರಡು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಮವು ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನ ನಿಯಾಮಕ ಸ್ವರವಾದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಮನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಸಾಮಗಾನದ ಆರಂಭವನ್ನು ಆ ಸ್ವರದಿಂದಲೇ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ[೧]ವಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ತಾನ ಮೂರ್ಛನಾದಿ ಸ್ವರವಿಸ್ತಾರದ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಲೋಪಿಸಬಾರದೆಂದೂ ಹೇಳಿದೆ.

ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಗಳು ಇಂಥ ಸ್ವರದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನಾರಂಭದ ಯಾವ ಸ್ವರವಾದರೂ ಅದು ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಏರಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬ ಸ್ಥಾನ (Pitch) ನಿರ್ಣಯವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಇಷ್ಟೆ, ಷಡ್ಜದಿಂದ ಷಡ್ಜದವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿರುವುದು ಅಥವಾ ಷಡ್ಜದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಗ್ರಾಮವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಜಾತಿ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂರ್ಛನಾವಶವಾಗಿ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಸ್ವರದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಬಹುದು. ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿ. ಸ್ವರಗಳ ಆನುಪೂರ್ವಿಯೂ ಸ್ವರದಿಂದ ಸ್ವರಕ್ಕಿರುವ ಉಚ್ಚನೀಚ ಪ್ರಮಾಣವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮವೊಂದೇ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲ್ಪಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನವಿಲು, ಎತ್ತು, ಆಡು, ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿ, ಕೋಗಿಲೆ, ಕುದುರೆ, ಆನೆ ಎಂಬ ಏಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಶಿಕ್ಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಕಂಠ ತಾಲ್ವಾದಿ ವರ್ಣೋತ್ಪತ್ತಿ ಸ್ಥಾನಗಳ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರದ ಉಚ್ಚಾರವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಗಾಂಧರ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಾಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ

---

೧. ಕಠಕಾಲಪ್ರವೃತ್ತೇಷು ತೈತ್ತಿರ್ಯಾಹ್ವರಕೇಷು ಚ
ಋಗ್ವೇದೇ ಸಾಮವೇದೇ ಚ ವಕ್ತವ್ಯಃ ಪ್ರಥಮಃ ಸ್ವರಃ ॥ -ನಾ. ಶಿ.

ಸರ್ವಸ್ವರಾಣಾಂ ಲೋಪಸ್ತು ವಿಹಿತಸ್ತ್ವಥ ಜಾತಿಷು
ಮಧ್ಯಮಸ್ಯ ವಿಲೋಪೋ ಹಿ ನ ಕರ್ತವ್ಯಃ ಕದಾಚನ ।
ಸರ್ವಸ್ವರಾಣಾಂ ಪ್ರವರೋಹ್ಯವಿನಾಶೀತು ಮಧ್ಯಮಃ ।
ಗಾಂಧರ್ವಕಲ್ಪೇಽಭಿಮತಃ ಸಾಮಸ್ವಪಿಚ ಮಧ್ಯಮಃ ॥ -ಭ. ನಾ.

ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಥಕಗಳೇ[೧] ಸರಿ. ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಪಡೆದಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಷ್ಟೋ ಆ ಅಂಶಗಳೇ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಗಳು ಒಂದೊಂದೂ ಪಡೆದಿರುವ ಅಂಶವೆಷ್ಟೆಂಬ ಇಯತ್ತಾ ಪರಿಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಅದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿರುವ ಸರಳವಾದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈಗ ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಗಾಂಧರ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಭರತಮುನಿಯು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನು. ಅದರ ಸಾರಾಂಶ ಹೀಗಿದೆ :....

---

೧. 'ತತ್ರ ನಾರದಾದ್ಯಾನಾಮನಿರ್ವಚನಮಕಾರ್ಷುः (ನಾ. ಶಿ. ೧-೫೭)
ತದನುಪಯೋಗಾನ್ಮುನಿನಾ ನ ಸ್ವೀಕೃತಂ ।
ವೀಣಾಯಾಂ ಚ ತಥಾಭಾವಾಭಾವೇಪಿ ಷಡ್ಜಾದಿ ದರ್ಶನಾತ್ ।'
-ಭ. ನಾ. ಅಭಿ. ೨೮-೨೧.

ಪೀಠಿಕೆ

(ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪಾದಿತ "ಛಂದೋಂಬುಧಿ"ಯ ಪೀಠಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ)

ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಓದುವ ಪದ್ಯ, ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಓದುವುದು ಪಾಠ ಅಥವಾ ಪಾಠ್ಯ (Recitation), ಹಾಡುವುದು ಗಾನ ಅಥವಾ ಗೇಯ (Singing). ಛಂದಸ್ಸು ಓದುವ ಪದ್ಯ, ಎಂದರೆ ಪಾಠ್ಯವಸ್ತು; ಸಂಗೀತದ ಪದ್ಯ-ಗೇಯವಸ್ತು. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಪದ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುವುದಾದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೆಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯವೆಂದೇ ಗೃಹೀತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿರುವುದು ಎಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ-

ಪದ್ಯಂ ಚತುಷ್ಪದೀ ತಚ್ಚ ವೃತ್ತಂ ಜಾತಿರಿತಿ ದ್ವಿಧಾ (*ದಂಡಿ; ಕಾವ್ಯಾ. ೧-೧೧*)

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಲೌಕಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪಾದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಚತುರ್ಭಾಗ (ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಒಂದಂಶ) ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು- (ಪಾದಶ್ಚತುರ್ಭಾಗಃ ಪಿಂ. ೪-೧೦); 'ಪಾದಶ್ಚ ಪದ್ಯತೇ ಧಾತೋಶ್ಚತುರ್ಭಾಗಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ' (ಭ. ನಾ ೧೪-೧೦೪). ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪಾದ ಅಥವಾ ಪದ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಅಥವಾ ನಿಲುಗಡೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಹೊರತು ಚತುರ್ಭಾಗವೆಂದಲ್ಲ.

ಹಾಡುವ ಪದ್ಯವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಪದ್ಯಗಳು. ಇವಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಪದ'ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಇದು ಗೇಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಭರತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಸಂಜ್ಞೆ- 'ಗಾಂಧರ್ವಂ ಯನ್ಮಯಾ ಪ್ರೋಕ್ತಂ ಸ್ವರ ತಾಲ ಪದಾತ್ಮಕಂ । ಪದಂ ತಸ್ಯ ಭವೇದ್ವಸ್ತು ಸ್ವರತಾಲಾನುಭಾವಕಂ ।' (ಭ. ನಾ. ೩೨-೨೭). 'ಪದ'ವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಬೇರೆ ಇದೆ, ಪ್ರಕೃತ ಅದು ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. 'ವಸ್ತು'ಎಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬರ್ಥ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯ-ಪಾಠದ ವಸ್ತು, ಗೇಯದ ವಸ್ತು-ಪದ. ಪಾಠ ಮತ್ತು ಗಾನಗಳೊಳಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಭಿನ್ನತ್ವವೇನೆಂದರೆ; ಪಾಠವು ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು; ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿರುವುದು. ಅದರ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣನಿಯಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಬಾರದು. ಎಂದರೆ ಶಬ್ದ ಸ್ವರೂಪವು ಕೆಡದಂತೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೇ ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕು; ಯತಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲಾತಿಪಾತಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದು ಹೊರತು ಅನ್ಯತ್ರ ವಿಲಂಬಿಸಬಾರದು. ಇದನ್ನು ಭರತನು- 'ಕಲಾಕಾಲಪ್ರಮಾಣೇನಪಾಠ್ಯಂ ಕಾರ್ಯಂ (೧೭-೧೪೧); ವಿಶ್ರಮೋನ್ಯಾ ವಿರಾಮೇಷು' (೧೭-೧೪೬) ಎಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ರಾಜಶೇಖರನೂ-

ಪಂಚಸ್ಥಾನಸಮುತ್ಥಿತ ವರ್ಣೇಷು ಯಥಾಸ್ವರೂಪನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ ।
ಅರ್ಥವಶೇನ ಚ ವಿರತಿಃ ಸರ್ವಸ್ವಮಿದಂ ಹಿ ಪಾಠಸ್ಯ ॥ (*ಕಾ. ಮೀ.*)

ಎಂಬಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಓದುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವೇ ಅದರ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪಾಠ್ಯವಿಧಾನವು 'ವಸ್ತೂದ್ಭವ' ಹಾಗೂ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ'ವೆಂದೂ ಛಂದೋರಚನೆಗಳು 'ವಸ್ತುಕೃತಿ' ಅಥವಾ 'ವಸ್ತುಕ'ಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಗಾನವೆಂದರೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಎಳೆದು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿ ಹಾಡುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು 'ವರ್ಣನಿಷ್ಠ'ವಾದ್ದು. 'ವರ್ಣ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂಬರ್ಥವಿರುವುದು. (ವರ್ಣ-ವಿಸ್ತಾರೇ, ಪಾಣಿನಿ) ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾನಕ್ರಿಯೆ, ಎಂದರೆ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ವರ್ಣವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ- 'ಗಾನಕ್ರಿಯೋಚ್ಯತೇ ವರ್ಣಃ ಸ ಚತುರ್ಧಾ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ (ಸಂ. ರ. ೧-೬-೧). ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ 'ಆದಿತಾಳವರ್ಣ', 'ಅಟತಾಳವರ್ಣ'ಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರವನ್ನೂ ಬೇಕಾದಂತೆ ಎಳೆದು ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವಕ್ಕೆ 'ವರ್ಣ'ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ವರ್ಣಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ :

ಪದಂ ಲಕ್ಷಣಸಂಯುಕ್ತಂ ಯದಾ ವರ್ಣೋಽನುಕರ್ಷತಿ ।
ತದಾ ವರ್ಣಸ್ಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿರ್ಜ್ಞೇಯಾ ಸ್ವರಸಮುದ್ಭವಾ ॥ (೨೯-೧೮)

ವ್ಯಾಖ್ಯೆ- 'ಲಕ್ಷಣಸಂಯುಕ್ತಮಿತಿ-ಅನಿಟ್ಟ್ಯಂತಂ ಪದಂ, ಸುಪ್ತಿಜಂತಂ ಪದಂ, ವಿಭಕ್ತ್ಯಂತಂ ಪದಮಿತಿ ಹಿ ತತ್ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಂ। ತೇನ ಪದಮೇಕಂ ಯದಾ ಯತೋ ವರ್ಣಃ-ಗೀತಿಕ್ರಿಯಾ, ಅನುಕರ್ಷತಿ -ದೀರ್ಘಕಾಲಂ ಕರೋತಿ, ತದಾ ತತೋ ವರ್ಣಸ್ಯೈಕಸ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ, ಪಾ ಪ್ರಾದೀನಾಂಚ ನಿಪಾತಾನಾಂ ಪದತ್ವ ಮೇವ ।... ಯತಃ ಪದಂ ಕರ್ಷತಿ ವಿಸ್ತಾರಯತಿ ತತೋ ಹೇತೋರ್ವರ್ಣಸ್ಯೇತಿ ವರ್ಣಸಂಜ್ಞಾಯಾ ನಿಷ್ಪತ್ತಿರಿತಿ ನಿರುಕ್ತಂ' ।*

ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳ ಪದವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹಾಗೂ ಶಬ್ದದ ವರ್ಣಗಳನ್ನು (ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು)ದೀರ್ಘಕಾಲ ಎಳೆದು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಗೆ 'ವರ್ಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ ಎಂದರ್ಥ ಆದುದರಿಂದ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯವು 'ವರ್ಣಕ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. *ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಕ, ವರ್ಣಕ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳು ಇದರಿಂದಲೇ ಉಂಟಾಗಿರುವುದಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುಕವೆಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ವಾಚನ ಕಾವ್ಯ', ಇದರ ತದ್ಭವವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. 'ವರ್ಣಕ'ವೆಂದರೆ ಗೇಯಕಾವ್ಯ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದು 'ಹಾಡುಗಬ್ಬ', 'ಪದ'ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಚನೆ. ಆ ಪದಗಳೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಳೆಂದೂ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೂ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ಕೊಡುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು-

---

* ತದ್ಭವಂ ತತ್ಸಮಂ ದೇಶೀತ್ಯೇತತ್ತ್ರ್ಯಾತ್ ಪದಲಕ್ಷಣಂ ।
ಪದಂ ಸ್ವರಾಧಿಕರಣಮರ್ಥಪ್ರತ್ಯಯಕಾರಿಯತ್ ॥ (ಭಾ. ಪ್ರ.)

* ಸ್ವರಾಲಂಕಾರೇಷು ಯತ್ಸಾಮಾನ್ಯಂ ಸುವರ್ಣಃ । ತದ್ಯೋಗಾತ್ತು ಗೀಯಮಾನಂ ಪದಮಪಿ ವರ್ಣಕ ಇತ್ಯುಚ್ಯತೇ । (ಭ. ನಾ. ವ್ಯಾ. ೩೨-೧೪)

ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದವಮುಂ ಪೆರ
ತೊಂದರಿಕೆಯ ವೃತ್ತ ಜಾತಿಯುಂ ಪದಮವು ತ ।
ಳ್ತೊಂದಿರೆ ಪನ್ನೆರಡುವರಂ
ಸಂಪುಮು ಮೆಲ್ವಾಡೆನಿಕ್ಕುಮುದು ಕನ್ನಡದೊಳ್ ॥ (೯೩೨)

ಕಂದಪದ್ಯ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಧದ ವೃತ್ತ ಮತ್ತು ಹನ್ನೆರಡರವರೆಗೆ ಪದಗಳು (ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಳು)ಇರುವ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧವಾದರೆ ಮೆಲ್ವಾಡು ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂದರ್ಥ.

ಪದಿನೈದುಮಿರ್ಪತ್ತೈದುಂ
ಪದಂ ಯಥಾಸಂಭವಂ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೆಯ್ಯೊಳ್ ।
ಪುದಿದೊದವಿ ನೆಗಳ್ವೊಡಂತದು
ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ ಪಾಡಕ್ಕುಂ ॥ (೯೩೩)

ಹದಿನೈದೋ ಇಪ್ಪತ್ತೈದೋ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚೋ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದಗಳಿರುವುದಾದರೆ ಆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ 'ಪಾಡು'ಅಥವಾ 'ಹಾಡು'ಎಂಬ ಹೆಸರೆಂದು ಮೇಲಿನ ಲಕ್ಷಣಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ 'ಹಾಡು'ಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿದ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಮೇಲ್ವಾಡು' ಅಥವಾ 'ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

ಪಾಡುಗಳಿಂದಂ ತರಿಸಲೆ
ಮಾಡಿದುದಂ ಪಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದು ಬುಧರ್ಕೊಂ ।
ಪಾಡುವರದರಿಂ ದಲ್ ಮೇಲ್
ಪಾಡುಂ ರೂಢಿಯ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮುಮಕ್ಕುಂ ॥ (೬೩೪)

ಈ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೇ 'ವರ್ಣಕ'. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಂದವೃತ್ತಾದಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವಂಥವು.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ವಿಶೇಷ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೂ ಬಹುದು. ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸ್ವರೂಪ ಗಳುಂಟಾಗುವುವು. ವಿಷಮಾಕ್ಷರಗಳುಳ್ಳ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ತಾಳಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಯೂ, ಲಯಬದ್ಧ ವಾದ ರಚನೆಯನ್ನು ಅನಿಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಹಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತ್ರಿಮಸ್ವರೂಪವು ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಜರೂಪವಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ತತ್ತ್ವಾರ್ಥ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಶ್ರವ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ಪಾಠದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮದಂತೆ ಓದುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ವರೂಪವಿರುವುದು ಒಂದೇ. ಹಾಡುವಾಗ ಆ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗಿಯೇ ತೀರುವುದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದು ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಭರತನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ-

ವಿಷಮಾಂಶಾಕ್ಷರಾಣಿ ಸ್ಯುಃ ಪದ್ಯೈರರ್ಥವಶಾನುಗಾಃ ।
ಶಮ್ಯಾತಾಲೇನ ತಾ ಯೋಜ್ಯಾ ವರ್ಣೇನಾಕರ್ಷಿತೇನ ತು ॥ (೩೨-೪೫)

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ- 'ವಿಷಮಾಂಶಾನಿ-ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತಾನಿ. ಅಂಶೋ ಹಿ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾದಿಃ । ವಿಷಮಾಕ್ಷರಾಣಿ- ವರ್ಣವೃತ್ತಾನಿ, ವಿಷಮಾಣಿ ವೈಷಮ್ಯಸಂಖ್ಯಯಾ ಅವಾಂತರ

ಸಂಖ್ಯಾಯೋಗೇನಾಪಿ ಗುರುಲಘ್ವಾತ್ಮನಾ ವಾ ಉಭಯಥಾ ವಾ । ನನು ತತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಂ ತಾಲಸ್ಯ ಕಥಂ ಸಮತ್ವೇನ ಯೋಜನಮಿತ್ಯಾಹ, ಆಕರ್ಷಿತೇನ ವರ್ಣೇನೇತಿ । ಏತದ್ಯುಕ್ತಂ ಭವತಿ- ಲಘುಸ್ಥಾನೇ ವರ್ಣೋವಾಕರ್ಷಣೀಯೋ ಗುರುಸ್ಥಾನೇ ಕ್ರಮಣೀಯ ಇತ್ಯೇವಂ ವಾ ಸಾಮ್ಯಮಾಪಾದಯೇತಿ'- ವಿಷಮಾಂಶಗಳೆಂದರೆ ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತಗಳು, ನಾಲ್ಕು-ಮೂರು-ಐದು ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿಗೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ಅಂಶ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿರುವುದು. ವಿಷಮಾಕ್ಷರಗಳು ಎಂದರೆ ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳು. ಅಕ್ಷರಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಗುರುಲಘುವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೋ, ಇಲ್ಲವೆ ಅವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವ ವೃತ್ತಗಳು ಎಂದರ್ಥ. ಇಂಥವನ್ನು ತಾಲಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡುವಾಗ ಸಮಾನ ಲಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುದು ಹೇಗೆಂದರೆ, ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಉದ್ದ-ಗಿಡ್ಡ ಮಾಡಿ, ಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘಮಾಡಿ, ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಗಿಡ್ಡಮಾಡಿ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಕಾವ್ಯಪಾಠವಾದರೆ ಅದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಯಥಾಸ್ವರೂಪೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ರಾಜಶೇಖರನೂ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾನೆ-

ಇತ್ಥಂ ಕವಿರ್ನಿಬಧ್ನೀಯಾದಿತ್ಥಂ ಚ ಮತಿಮಾನ್ ಪಠೇತ್ ।
ಯಥಾ ನಿಬಂಧನಿಗದಚ್ಛಾಯಾಂ ಸಮ್ಯಜ್ಞು ಪಿಂಚತಿ ॥
ಕರೋತಿ ಕಾವ್ಯಂ ಪ್ರಾಯೇಣ ಸಂಸ್ಕೃತಾತ್ಮಾ ಯಥಾ, ತಥಾ ।
ಪಠಿತುಂ ವೇತ್ತಿ ಸ ಪರಂ ಯಸ್ಯ ಸಿದ್ಧಾ ಸರಸ್ವತೀ ॥ *(ಕಾ. ಮೀ. ಕ. ರ.)*

ಇಂತಹ ಪಾಠ್ಯದ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವು ಪಂಡಿತರಿಗೇ ಅಲ್ಲ ಪಾಮರರಿಗೂ ಕರ್ಣರಸಾಯನವಾಗುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ-

ಯೇಽಪಿ ಶಬ್ದವಿದೋ ನೈವ ನೈವ ಚಾರ್ಥವಿಚಕ್ಷಣಾಃ ।
ತೇಷಾಮಪಿ ಸತಾಂ ಪಾಠಃ ಸುಷ್ಠು ಕರ್ಣರಸಾಯನಮ್ ॥ *(ಕಾ. ಮೀ. ಕ. ರ.)*

ಪಾಠ್ಯದ ಈ ಶ್ರವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಗಾನವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾನವು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವರವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವುದು. ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶ ಪಾಠ್ಯಗುಣವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಿರಬಹುದು. ಪಾಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೇಯದ ಗುಣವು ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಬರಬಾರದು ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಿಸತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವು ಗೇಯೋದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಪದ, ವರ್ಣ, ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳು ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯಗಳಾದರೆ ಗಾನಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವಂಥವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವಾದರೂ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಂಟೋ ಹತ್ತೋ 'ಜಾತಿ'ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಏಂದರೆ ಇವಿಷ್ಟೇ ವಸ್ತುಕಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಠ್ಯವಿಹಿತವಾದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಾಗಿವೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವಿಧದ ಕನ್ನಡ ಏಲಾಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಮತಂಗ (ಸು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೫-೬)ನಿಂದ ಎಷ್ಟೋ

ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವೆಂದು ಅವನೇ ತನ್ನ 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.* ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಏಲೆಯು ನಾಗವರ್ಮನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವುದು. ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಮಿಕ್ಕವೆಲ್ಲ ಗೇಯವಸ್ತುಗಳು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೊಂದು ಭೇದವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ಛಂದಸ್ವತಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಈಯಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು.

ಪಂಚಕಾಮಾ ತಿಶ್ಚೈಕಾ ಕಾಮೋಽತೇ ಚರಣತ್ರಯೇ
ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ತಾಸು ಚೇದೇತಾಶ್ಛಂದಸ್ವತ್ಯಃ ಪುರಾತನೈಃ || (ಸಂ. ರ. ೪-೧೨೪)

ಗಾಯತ್ರ್ಯಾದಿ ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತಾರ ಕ್ರಮದಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರವ್ಯಗುಣವಿರುವಂಥವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಪಾಠ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸತಕ್ಕದ್ದೆಂದೂ ಮಿಕ್ಕವುಗಳನ್ನು ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತಗಳಂತೆ ಹಾಡಬಹುದೆಂದೂ ಭರತನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು-

ಅಸಂಖ್ಯೇಯ ಪ್ರಮಾಣಾನಿ ವೃತ್ತಾನ್ಯಾಹುರಥೋ ಬುಧಾಃ |
ಗಾಯತ್ರೀಪ್ರಭೃತಿಸ್ತ್ವೇಷಾಂ ಪ್ರಮಾಣಂ ಸಂವಿಧೀಯತೇ ||
ಪ್ರಯೋಗಜಾನಿ ಸರ್ವಾಣಿ ಪ್ರಾಯಶೋ ನ ಭವಂತಿ ಹಿ | (೧೪-೩೪)

ಗಾಯತ್ರ್ಯಾದಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯವೆಂಬಷ್ಟು ವೃತ್ತಭೇದಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದಾದರೂ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಶ್ರವ್ಯಗುಣವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಭರತನು ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ನಿರೂಪಿಸಿ ಮತ್ತೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-

ಏವಮೇತಾನಿ ವೃತ್ತಾನಿ ಸಮಾನಿ ವಿಷಮಾಣಿ ಚ |
ನಾಟಕಾದ್ಯೇಷು ಕಾವ್ಯೇಷು ಪ್ರಯೋಕ್ತವ್ಯಾನಿ ಸೂರಿಭಿಃ ||
ಸಂತ್ಯನ್ಯಾನ್ಯಪಿ ವೃತ್ತಾನಿ ಯಾನ್ಯುಕ್ತಾನೀಹ ಪಿಂಡಶಃ |

---

* ಕರ್ಣಾಟ್ಯೈಲಾದಿಮಧ್ಯಾಂತವರ್ತ್ಯನುಪ್ರಾಸಭೂಷಿತಾ
ಏಲಾನಾಂ ಬಹವಃ ಸಂತಿ ವಿಶೇಷಾಸ್ತೇಷು ಕೇವಲಂ
ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಯೇ ನಿರೂಪ್ಯಂತೇ ಮತಂಗಾದ್ಯಾಗಮೋದಿತಾಃ ||
ಅಂಘ್ರೌ ಖಂಡದ್ವಯಂ ಸಾನುಪ್ರಾಸಮೇಕೇನ ಧಾತುನಾ
ತತಃ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತದನುಪಲ್ಲವಾಖ್ಯಂ ಪದತ್ರಯಂ ||
ದ್ವೇಸ್ತೋ ವಿಲಂಬಿತೇ ತತ್ರ ತೃತೀಯಂ ದ್ರುತಮಾನತಃ
ಏವಂ ಪಾದತ್ರಯಂ ಗೇಯಮುದ್ಗ್ರಾಹೇ ತುಲ್ಯಧಾತುಕಂ ||
ಕೇವಲಂ ತು ತೃತೀಯಾಂಘ್ರೌ ಸಂಬೋಧಕಪದಾಸ್ಥಿತಃ
ಪ್ರಯೋಗೋಽತ್ರೋ ವಿಧಾತವ್ಯೋ ನ ಪಲ್ಲವಪದಸ್ಥಿತಿಃ ||
ಅಮುಂ ಪ್ರಯೋಗಮೇಲಾಖ್ಯಂ (ಪಂ) ಪ್ರಾಹುಃ ಸೋಮೇಶ್ವರಾದಯಃ
ಏಲಾಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೈತತ್ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯೈರುದೀರಿತಂ || (ಸಂ. ರ. ೪-೩೮)
ಷಟ್‌ಪಂಚಾಶದ್ಯುತಂ ಪ್ರೋಕ್ತಮಿತ್ಯೇಲಾನಾಂ ಶತತ್ರಯಂ
ಅನಂತತ್ವಾತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣಾ ನ ಸಂಖ್ಯಾತಿ ಹರಪ್ರಿಯಃ || (ಸಂ. ರ. ೪-೧೩೧)

ನ ಚ ತಾನಿ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾನಿ ಹತಶೋಭಾನಿ ತಾನಿ ಹಿ ॥
ಯಾನ್ಯತ್ರ ಪ್ರತಿಷಿದ್ಧಾನಿ ಗೀತಕೇ ತಾನಿ ಯೋಜಯೇತ್ ॥

(ಭ. ನಾ. ೧೫-೧೯೪)

ಇಷ್ಟೇ ಸಮವಿಷಮವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸತಕ್ಕದ್ದು; ಪ್ರಸ್ತಾರಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಉಳಿದ ವೃತ್ತಗಳು ಹತಶೋಭೆಯವು, ಎಂದರೆ ಶ್ರವ್ಯ ಗುಣವಿಲ್ಲದಿರುವಂಥವು; ಅಂಥವನ್ನು ಗೀತಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಇವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ- 'ನನು ಹತಶೋಭಾನೀತಿ ಚೇತ್ ಕಥಂ ಪ್ರಯೋಜ್ಯಾನೀತ್ಯತ ಆಹ ಯಾನ್ಯತ್ರ ಪ್ರತಿಷಿದ್ಧಾನೀತಿ । ಗೀತಂ ಪಾಠ್ಯಮಾನತ್ವಾಭಾವಾತ್ ನ ವೃತ್ತಗತಾ ಶ್ರವ್ಯತಾ ಅಪೇಕ್ಷ್ಯತೇ.... ಗೀಯಮಾನತಯಾ ಶೋಭಾತಿಶಯೋಭವತಿ ಶ್ಲೋಕಃ । ಸ್ರಗ್ಧರಾದೀನಾಂ ತು ಪಾಠೇನ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭರತನು ಶ್ರವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ-

ನಿಬದ್ಧಾಕ್ಷರಸಂಯುಕ್ತಂ ಯತಿಚ್ಛೇದಸಮನ್ವಿತಂ ।
ನಿಬದ್ಧಂ ತು ಪದಂ ಜ್ಞೇಯಂ ಪ್ರಮಾಣನಿಯತಾತ್ಮಕಂ ॥

(ಭ. ನಾ. ೧೪-೪೧)

ವ್ಯಾಖ್ಯೆ- 'ನಿಬದ್ಧಃ ಛಾಪಿಛಂದೋವಿಧಿನಾಬದ್ಧಃ, ವರ್ಣಾನಾಂ ಗುರುಲಘುತ್ವಭೇದಃ; ಪಾದಸಂಖ್ಯಾ; ಪ್ರಮಾಣೇನ- ಶ್ರೋತ್ರೇಂದ್ರಿಯೇಣ ನಿಯತಆತ್ಮಾ ಯತ್ರ, ಶ್ರವ್ಯತ್ವಂ ಇತ್ಯರ್ಥಃ; ಇದಂ ತತ್ ಪದ್ಯಂ ಪಾದೇಷು ಭವತಿ'. ಅಕ್ಷರ ಯತಿ ಮುಂತಾದ ಛಂದೋ ನಿಯಮಗಳಿರುವ ರಚನೆಯೇ ನಿಬದ್ಧಪದ. ಈ ನಿಯಮಗಳು ಶ್ರೋತ್ರೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂಥ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿರುವ ರಚನೆಯು ಛಂದಸ್ಸಿನ 'ಪದ್ಯ'ವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಲೌಕಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದಸ್ಸು

ವೇದಗಳಿಂದ ಬಂದ ಛಂದಸ್ಸು ಎಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ನಿಜಾರ್ಥವು ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮೂಲದ ವ್ಯವಹಾರವೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ.* ಶಾಸ್ತ್ರಕರ್ತರಾದರೆ 'ಛಾದನೆ' ಎಂಬ ಆ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಯತಿಪಾದಾದಿ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುವ ರಚನೆಯಾದುದರಿಂದ ಈ ನಿಯಮ ಗಳೇ ಪದ್ಯದ ಆಚ್ಛಾದನೆಗಳು ಎಂದು- 'ಯತ್ಕಾದ್ಯಾಚ್ಛಾದಕಂ ಛಂದಃ ಅಕ್ಷರ ನಿಯಮಶ್ಛಂದಃ; ವಿಚ್ಛೇದ ಏವ ಛಂದಃ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಿರ್ವಚನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಕೆಲವರು, ಶ್ರವ್ಯಗುಣವೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹ್ಲಾದನಾರ್ಥವಿರುವ 'ಚಂದ್' ಧಾತುವಿನಿಂದ ಈ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೇಗೂ ಇರಲಿ, ಓದುವಾಗ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವಿರಬೇಕಾದುದು ಲೌಕಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಹಾಗೂ

---

* ವೇದಮಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಯಾವುದರಿಂದ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬ ಕುರಿತು ವೈದಿಕ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ಹೇಳಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅನುಬಂಧ ಒಂದರಲ್ಲಿ (ಪು. ೧೩೩-೪೩) ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ. ವಾಚಕರು ಮೊದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಹಿತ.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಯತಿ, ಪಾದ, ಅಕ್ಷರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಯಮಗಳೆಂದರೆ ಅವು ಪಾಠ್ಯ ನಿಯಮಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡತಕ್ಕದ್ದು.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವು ಎರಡು ವಿಧ. ಒಂದು, ಗುರುಲಘು ಅಕ್ಷರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿರುವುದು; ಅದನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ 'ಗತಿ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ಗುರು ಲಘು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾಲವಿಭಾಗದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು; ಇದನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ 'ಲಯ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಗುರು, ಲಘು, ಲಯ, ಗತಿ ಹಾಗೂ ಯತಿ ಎಂಬ ಈ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಪಾಠ್ಯ ಗೇಯಗಳೊಳಗೆ ಭ್ರಾಂತಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆರಡು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪತಃ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ.

ಲಘು, ಗುರು-ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇವು ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಗಳು. ಈ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ವಸ್ತುತಃ ಉಚ್ಚಾರದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು. ಲಘುಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಲ, ಗುರುಪ್ರಯತ್ನಕಾಲ ಎಂದರ್ಥ; ಇವು ಶಿಕ್ಷಾವ್ಯಾಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥವೇ. ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರದ ಉಚ್ಚಾರಕಾಲವು ಲಘು. ಇದು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಾದುದರಿಂದ 'ಮಾತ್ರೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದರ ದ್ವಿಗುಣಿತಕಾಲವು ಗುರು. ವೈದಿಕ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಪ್ಲುತ ಎಂಬುದು ಇದೆಯಾದರೂ, ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದರೂ ಲೌಕಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಲುತವೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವಶಾತ್ ಅಂಥ ವೈದಿಕ ಪ್ಲುತವೇ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ಲುತವು ಗುರುವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಒತ್ತಕ್ಷರದ ಹಿಂದಿನ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರವು ಗುರುವೆಂದೆನಿಸುವುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒತ್ತಕ್ಷರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತ್ರಾಕಾಲವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸು ತ್ತೇವೆ. ಆ ಕಾಲವು ಹಿಂದಿನ ಹ್ರಸ್ವಕ್ಕೆ ಸೇರುವುದರಿಂದ ಆ ಒತ್ತುವ ಪ್ರಯತ್ನದ 'ಗುರು' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಹಿಂದಿನ ಹ್ರಸ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಒತ್ತಕ್ಷರದ ಹಿಂದಿನದು ದೀರ್ಘವೇ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಎರಡನೇ ಹ್ರಸ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶವನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ಮುಂದಿನ ಅಕ್ಷರವನ್ನುಉಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಎಂದರೆ ಸ್ವಭಾವತಃ ಆ ಪ್ರಯತ್ನವು ವೇಗವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ- 'ತನ್ನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವ 'ತ'ಕಾರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಕಾಲವೆಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ ಕಾಲವನ್ನು ಮುಂದಿನ 'ನ್ನ'ಕಾರವನ್ನು ಒತ್ತುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ 'ಮಿತಾನ್ನ' ಎಂದು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಆ ಒತ್ತುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಒಂದು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಾಂಶ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವುದು, ಹಾಗೂ ಅದು ಆ ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರದ ಎರಡನೇ ಮಾತ್ರಾಕಾಲಕ್ಕೇ ಒಳಪಡುವುದು. ಎಂದರೆ ಆ ದೀರ್ಘೋಚ್ಚಾರವನ್ನು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಗಿಡ್ಡ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆಗ ಅದು ಒಂದು ಮಾತ್ರಾಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೂ ಎರಡು ಮಾತ್ರಾಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆಯೂ ಆಗುವುದು. ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಲವೂ ಸೇರಿ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಯಾಗುವುದು. ಹ್ರಸ್ವಕಾಲವು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಪ್ರಮಾಣ (unit)ವಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಶವಿಲ್ಲ. ವರ್ಣೋ

ಚ್ಚಾರವು ಒಂದು ಲಘುಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ, ಎರಡು ಲಘುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಯತ್ನದ ಈ ಗುರುತ್ವ, ಲಘುತ್ವವೆಂಬುದು ಒತ್ತುವ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಹೊರತು ಕಾಲದಲ್ಲಿರುವುದಲ್ಲ. ಕಾಲವು ವಿಳಂಬವಾದರೂ ಪ್ರಯತ್ನವು ಲಘುವಾಗಬಹುದು, ಅಂತೆಯೇ ಕಾಲವು ದ್ರುತವಾದರೂ ಪ್ರಯತ್ನವು ಗುರುವಾಗಬಹುದು. ಈ ಒತ್ತುವ (ಗುರು) ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತರತಮಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಗಳಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯತ್ನದ ಗುರುತ್ವವು ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಈ ಲಘುಗುರು ಕಾಲಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುವು. ಎಂದರೆ ಲಘುವಿನ ಎರಡರಷ್ಟು ಕಾಲವು ಗುರುವೆಂಬ ಪ್ರಮಾಣವು ನಿರ್ಣಯವಾದ್ದು, ಹೊರತು ಲಘುವೆಂದರೆ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಎಂಬುವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕನಿಷ್ಠ ಮಿತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಮಾಣಕಾಲವು ಒಂದೇ ಇರಬೇಕು. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ವಿಹಿತವಾದ ದೋಧಕ, ಮಂದಾಕ್ರಾಂತಾದಿ ಕೆಲವು ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವ (ಲಘು) ಕಾಲವು ಸ್ವಭಾವತಃ ಉದ್ದವಾಗಿರುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ದ್ರುತಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಉತ್ಸಾಹ, ಲಯಗ್ರಾಹಿ, ಲಲಿತ ಇತ್ಯಾದಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಲಘುಕಾಲವು ಗಿಡ್ಡವಾಗುವುದು.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗುರು-ಲಘುಗಳೆಂದರೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಕಾಲಮಾನಗಳು ಹೊರತು ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ನಿಯತವಾದುದಲ್ಲ. ಲಘುವೆಂಬುದು ಅಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠತಮ ಮಾತ್ರಾಕಾಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಲಘುವಿಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕದಾದ ದ್ರುತ, ಅನುದ್ರುತಗಳೆಂದು ಲಘುವಿನ ಅಂಶಾಂಶ ವಿಭಾಗಗಳೂ ಇರುವುದಲ್ಲದೆ ಲಘುವೆಂಬುದು ಗುರುವಿನ ಅರ್ಧದಷ್ಟೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವು ಅಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಲಘುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೂ ದೇಶೀ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಾಂಧರ್ವದ ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಲಘುವೆಂಬುದು ಐದು ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಷ್ಟು ಕಾಲವೆಂಬ ಸ್ಥೂಲಮಾನವಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಅದರ ದ್ವಿಗುಣಿತಕಾಲವೇ ಗುರುವೆಂಬ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದ್ದಿತ್ತು. ಪ್ರಚಲಿತ ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಗುರು-ಲಘು-ದ್ರುತಾದ್ಯಂಗಗಳ ಅನಿಶ್ಚಿತಪ್ರಮಾಣವೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಭೇದಗಳುಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು.

ತಾಳವು ವಸ್ತುತಃ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಘುಗುರುಗಳನ್ನೇ ತಾಳದ ಲಘು ಗುರುಗಳೆಂದೆಣಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಮಾತ್ರಾಗಣಬದ್ಧವಾದ ಕೆಲವು ಛಂದಸ್ಸುಗಳೂ ರಗಳೆಗಳೂ ಕೆಲವೊಂದು ತಾಳಭೇದಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು 'ಸತಾಲ ಛಂದಸ್ಸು'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತುತಃ ಇಲ್ಲಿ ಲಯವನ್ನೇ ತಾಳವೆಂದೆನ್ನುವುದಾಗಿದೆ.

ಲಯ : ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕಾಲಸಾಮ್ಯ ಎಂದರ್ಥ- 'ಛಂದೋಕ್ಷರ ಪದಾನಾಂ ವಾ ಸಮತ್ವಂ ಯತ್ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಂ । ಕಲಾಕಾಲಾಂತರಕೃತಃ ಸ ಲಯೋನಾಮ ಸಂಜ್ಞಿತಃ (ಭ. ನಾ. ೩೧-೩೭೧). ಛಂದಸ್ಸಿನ 'ಲಯ'ವೆಂದರೆ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗುವ ಸಮಾನಾಂತರದ ಕಾಲವಿಭಾಗ. ಎಂದರೆ ಇದು ಕ್ರಮಯುಕ್ತವಾದ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವುದು. ಆ ಗಣಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಲೇ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೂಪದ ಲಯವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳುಂಟಾಗುವುವು.

(ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ- 'ಶ್ರೀ ವ,ನಿತೆಯರ, ಸಸೆ, ವಿ, ಮಲರಾ, ಜೀವ, ಪೀಠಸ, ಪಿತಸೆ', ಎಂಬ ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳು ಪರ್ಯಾಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನುವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.) ಓದುವಾಗ ಗಣಾರಂಭದ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸ್ವರಭಾರದಿಂದ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಭೇದದಿಂದ ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆ ಕಾಲವಿಭಾಗವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಗಣಗಳ ಮೊದಲಕ್ಷರವು ದೀರ್ಘವೋ ಮಹಾಪ್ರಾಣವೋ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಲಯವಿಭಾಗವು ತಾನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ವಾರ್ಧಿಕಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಒಂದೇ ಲಯವು ಆವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಮಂದಾನಿಲರಗಳೆ, ಉತ್ಸಾಹವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು-ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಒಂದೊಂದೇ ಲಯವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಆವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಪಾರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಲಯವೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಗುರು-ಲಘು-ದ್ರುತಾದಿ ತಾಳಾಂಗಗಳ ಕಾಲಮಾನವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು. ಈ ಕಾಲವು ದ್ರುತ, ಮಧ್ಯ, ವಿಲಂಬ ಎಂದು ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಲಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ- 'ಕ್ರಿಯಾನಂತರ ವಿಶ್ರಾಂತಿರ್ಲಯಃ ಸ ತ್ರಿವಿಧೋ ಮತಃ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದರೆ ಸಶಬ್ದ-ನಿಶಬ್ದವೆಂಬ ತಾಳದ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಸಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ ಘಾತ, ಅಂಗೈಯಿಂದ ಪೆಟ್ಟುಹಾಕುವುದು. ನಿಶಬ್ದಕ್ರಿಯೆಂದರೆ 'ಹುಸಿ', ಪೆಟ್ಟಿಲ್ಲದ 'ಹಸ್ತಾಂಗುಲೀವ್ಯಾಪಾರ'. ಕ್ರಿಯಾನಂತರ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕಾಲವೆಂದರೆ ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮಧ್ಯಕಾಲವೆಂದರ್ಥ. ಆದರೆ ಮೊದಲ ಕ್ರಿಯಾಕಾಲವು ಕೂಡ ಈ ವಿಶ್ರಾಂತಿಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸೇರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಕ್ರಿಯೆಗೂ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೂ ಅಂತರವಿಲ್ಲ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಿಯಾನಂತರ'ವೆಂದು ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿದೆ. (ನ ವಿದ್ಯತೇ ಅಂತರಂ-ಅನಂತರಂ). ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು 'ಶ್ಲೇಷವಿಶ್ರಾಂತ್ಯಾತ್ಮಾಲಯಃ' (ಭ. ನಾ. ೩೧-೩೭೦) ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಶ್ಲೇಷವೆಂದರೆ ಕರತಲಸಂಯೋಗ ಅಥವಾ ಘಾತ. ಒಂದು ಪೆಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪೆಟ್ಟಿನವರೆಗೆ ಅಥವಾ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಯವರೆಗೆ ಕೈಯನ್ನು ಪೆಟ್ಟುಹಾಕಿದಲ್ಲೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಶ್ಲೇಷವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಯವರೆಗೆ ಹಸ್ತವು ಶ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದೆಂದರ್ಥ (ಶ್ಲೇಷೇ ವಿಶ್ರಾಂತಿಃ). 'ಲಯ' ಶಬ್ದವಾದರೂ 'ಲೀಙ್-ಶ್ಲೇಷಣೇ' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಲಯಕಾಲದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ್ದೆಂದು ಎಣಿಸಬಾರದು. ಭರತಮುನಿಯು ಈ ಸಂದೇಹ ಉಂಟಾಗದಂತೆ 'ತತಃ ಕಲಾಕಾಲಕೃತೋ ಲಯ ಇತ್ಯಭಿಸಂಜ್ಞಿತಃ' (ಭ. ನಾ. ೩೧-೫) ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾಕಾಲವೆಂದರೆ ಮಾತ್ರಾಕಾಲ; ಅದುವೇ ಘಾತಕಾಲ, ಅಥವಾ ತಾಳದ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯಾಕಾಲ. ಈ ಮಾತ್ರಾಕಾಲವೆಂದರೆ ನಿಮೇಷಕಾಲ, ಹೊರತು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ತಾಳದ ಲಘುಕಾಲವಲ್ಲ. 'ತತಃ' ಎಂದರೆ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. ಆ ಕಲಾ ಕಾಲವೇ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ 'ಲಯ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ ಎಂದು ಮೇಲಿನ ಲಕ್ಷಣದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡದ್ದು ವಿಲಂಬಿತಲಯ, ಸ್ವಲ್ಪವೇ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದು ದ್ರುತಲಯ. ಇವೆರಡಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಮಧ್ಯಕಾಲವು ಮಧ್ಯಲಯ. ಈ ಮೂರು ಲಯಗಳೇ ಗುರುಲಘ್ವಾದಿ ತಾಳಾಂಗಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ತಾಳಕ್ಕೇ ಲಯವೆಂಬ

ವ್ಯವಹಾರವೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. (ವಸ್ತುತಃ ಲಯವೊಂದೇ ತಾಳವಲ್ಲ- 'ಅಂಗಭೂತಾ ಹಿ ತಾಲಸ್ಯ ಯತಿಪಾಣಿಲಯಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ' ಭ. ನಾ. ೩೧-೩೬೯)*

ಹೀಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದರೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳ ಗತಿಯನ್ನು ಲಯವೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ವೇಗವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ದ್ರುತಲಯವೆಂದೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬಿತಲಯವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿಲಂಬಗತಿ, ಮಂದಗತಿ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಏಕೀಭವಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದುಂಟು- ಸ್ವರಲಯ, ನಾದಲಯ, ಶ್ರುತಿಲಯ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಾದಲಯವೆಂದರೆ ಸ್ವರಸಾಮ್ಯವೆಂದರ್ಥ; ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೂ ಕಂಠವಾದ್ಯಗಳ ಸ್ವರಗಳು ಅನುರಕ್ತವಾಗಿರುವಲ್ಲಿ ಸ್ವರಲಯ ಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಸಂವಾದ-ಅನುವಾದಗಳು ಸರಿಯಾಗಿರುವಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಲಯ ಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಸ್ವರಗಳು ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದಕ್ಕೂ 'ಶ್ರುತಿಲಯ'ವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.*

ನಮ್ಮ ಛಂದಸ್ಸಿನ 'ಲಯ'ವೆಂಬುದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ 'Rythm' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ್ದೆಂದು ಕೆಲವರು ಊಹಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ 'ರಿದಂ'ನಲ್ಲಿ ಗುರು-ಲಘು ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾಠ್ಯ (Recitation) ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹ್ರಸ್ವಕಾಲವು ದೀರ್ಘೋಚ್ಚಾರದ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಕೆಲವೊಂದು 'ಲಯ' (Rythm) ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘದ ಕಾಲಂಶದಷ್ಟು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನ್ಯೂನಾಧಿಕ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಇರಬಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ 'ರಿದಂ' ನಮ್ಮ ಛಂದೋಲಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದೇಶೀತಾಳಭೇದಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಗುರುಲಘುಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದುಂಟು. ಹಾಗೂ ಲಘುವಿನ ಅಂಶಾಂಶಗಳೂ ತಾಳಾಂಗಗಳಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ, ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾಳಭೇದಗಳಲ್ಲಿ 'ರಿದಂ'ನ ಸಮಾನ ಲಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಚಲಿತ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ತಾಳಲಯಗಳು ವಿರಳವಾದರೂ ನೃತ್ತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ- 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈ', 'ನರ್ತನಕಾಲ' 'ನಾಟ್ಯಮಟ್ಟೆ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದುದರಿಂದ 'ರಿದಂ' ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ನೃತ್ತಲಯವಾಗ

---

* ಯತಿ ಪಾಣಿಭ್ಯಾಮುಪಕ್ರಿಯಮಾಣೋ ಲಯ ಏವ ತಾಲಃ (ಭ. ನಾ. ೩೧-೩೭೫)
ವಿಶಿಷ್ಟಕ್ರಿಯಾಪರಿಚ್ಛೇದ್ಯೋಯತ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನೋ ಲಯಸ್ತಾಲಃ (ಭ. ನಾ. ೩೧-೩೭೩)

* ಶ್ರುತಿನಾಂ ಲೀಯಮಾನತ್ವಂ ಲಯೋ ನೀಚೋಚ್ಚಭಾವತಃ ।
ತಾಸ್ತ್ರಿಧಾ ಸ್ಯುಃ ಪುನರ್ಭಿನ್ನಾ ನ್ಯೂನಾಧಿಕವಿಭಾಗತಃ ॥ (ಭಾವಪ್ರಕಾಶ)

ಗೀತವಾದ್ಯಪದನ್ಯಾಸ ಕ್ರಿಯಾಣಾಂ ಸಮತಾಮಿಥಃ
ತಥಾ ಕ್ರಿಯಾತಾಲಯೋರ್ವಾ ಲಯ ಇತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ ॥ (ವಾಚಸ್ಪತ್ಯಂ)

ತಾಲಃ ಕಾಲಕ್ರಿಯಾಮಾನಂ, ಲಯಃ ಸಾಮ್ಯಮಥಾಸ್ತ್ರಿಯಾಂ ॥ (ಅಮರ)

ಬಹುದು ಹೊರತು ಗಾನಲಯ ಅಥವಾ ಛಂದೋಲಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತುತಃ ಇದು ನೃತ್ಯಲಯವೇ. ಅವರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾಠ್ಯ (Recitation) ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಲಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರವು ಸ್ವರಭಾರ (Accent) ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು. ಅವರ ತಾಳದ Beat, section ಅಂಗಗಳೆಂದರೆ ಇವೇ ಲಯ ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಮತ್ತು ಅವರ ಛಂದೋಲಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಈ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು Fox Strangeways ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನು Music of Hindustan ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಲಕ್ಷಿಸಿರುತ್ತಾನೆ-

Fox Strangeways, elaborating the difference between Indian and European (Musical) time measures, says :

'Indian rhythm moves in āvartās (bars) broken up into vibha-gas (beats), each of which contains one or more tālas. We can equally say that it moves in sections broken up into bars, each of which contains one or more beats . In what dose the difference between the two systems consist ? It may be answered that theirs is derived from song, ours from the dance or the march ; that both are based upon the numbers 2 and 3, but that they add and we multiply in order to form combinations of these. But that they add and we multiply in order to form combinations of these. But the answer which goes deepest is that thier music is in modes of time (as we saw that it was in modes of tune), and that ours changes that mode at will, principally by means of harmony. In order that rhythm, an articulation of infinite variety of sounds, may be upon some regular plan, the plan must have some recognizable unit of measurement. India takes the short note and gives it, for a particular rhythm, a certian value as opposed to the long; Europe takes the stressed note and gives it in a particular rhythm, a certian frequency; as against the unstressed, and graduates its force. We find the unity of the rhythm in the recurrent bar (which is always in double or triple time, just as our two melodic modes are either major or minor), and have to look elsewhere for the variety; they find variety in the vibhaga, whose constitution is exstremely various, and must look for the large spaces of time; they find unity in āvarta and we find variety in sections.'

'Indian rhythms have their raisondetre in the contrast of long and short duration \, and to identify these with much or little stress is to vulgerize the rhythms. stress pulses and demands regularity; duration is complimentary and reveels in irregularity. In order to get the true sense of duration we have to get rid of stress.'-

Music of Hindustan, pp 217, 218___by Fox Strangeways, quoted in Music of India by H Popley, pp. 74.

ಗತಿ : ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ಗತಿ' ಎಂದರೆ ನಿರಂತರವಾದ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರ. ಈ ಗತಿ ವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗುವುದು 'ಯತಿ'ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಯತಿಗೆ ವಿಚ್ಛೇದವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿರುವುದು (ಯತಿರ್ವಿಚ್ಛೇದಃ- ಪಿಂ. ಸೂ. ೬-೧). ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಿಶೇಷದಿಂದ ಈ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳುಂಟಾಗುವುದನ್ನು ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಾತ್ರಾಗಣಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವು ಲಯಾಶ್ರಯವಾಗಿರುವುದಾದರೆ ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳ ಶ್ರವ್ಯತ್ವವು ಈ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗತಿಯುಂಟು; ಅದು ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಸಮಗತಿ. ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳದ್ದಾದರೆ ಲಯಹೀನವಾದ ವಿಷಮಗತಿ. ಆ ವೈಷಮ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳಿಂದ 'ಧಿತ್ತಾಂ ಧಿತ್ತಾಂ ಗೇತಾಂ ಧಿಮಿತಕ ಧಿಕತಾಂ' ಎಂಬಂತಿರುವ ಮೃದಂಗದ 'ಜತಿ'ಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದೇ ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಪರಾಯಣವಾಗಿದೆ.* ಋಷಾಕ್ಷರವಾದ ಪಾಠ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಶೋಭೆಯುಂಟಾಗುವುದು. ಹಾಡಿದರೆ ಅವರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗುವುದು. ಯಾವ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶೋಭೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗಾನದ ಮೂಲಕ ಶ್ರವ್ಯಗುಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕು ಹೊರತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣವಿರುವ ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತಾದಿ ವೃತ್ತಗಳು ಪಾಠ್ಯಕ್ಕೇ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದವುಗಳೆಂದು ಭರತನೇ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ- (ಭ. ನಾ. ಅ. ೧೪-೧೧೨) ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೂ 'ಗೀಯಮಾನತಯಾ ಶೋಭಾತಿಶಯೋ ಭವತಿ ಶ್ಲೋಕಃ, ಸ್ರಗ್ಧರಾದೀನಾಂ ತು ಪಾಠೇನ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಯತಿ : ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಯತಿ' ಎಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಚ್ಛೇದ, ಪಾದವು ಅಲ್ಲಿ ತುಂಡಾಗುವುದು ಎಂದರ್ಥ- 'ನಿಯತಃ ಪದವಿಚ್ಛೇದೋ ಯತಿರಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ'- (ಭ. ನಾ. ೧೫-೯೦). ತುಂಡಾಗುವುದೆಂದರೆ ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ಎಡೆಕಡಿಯ ವುದು ಅಥವಾ ವಿರಮಿಸುವುದು. ಈ ವಿರಾಮವಿರುವುದು ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರಕ್ಕೆ ಹೊರತು ಅದು ನಾದವಿರಾಮವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ವಾಗ್ವಿರಾಮೋ ಯತಿಃ ಸಾ ಸಂಸ್ಥಾಪ್ಯತೇ ಶ್ರುತಿಸುಂದರಂ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವಿರುವುದಾಗಿದೆ. ವಿರಾಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿರಿ- 'ಯೇವಿರಾಮಾಃ ಸ್ಮೃತಾ ವೃತ್ತೇ ತೇಷ್ವಲಂಕಾರ ಇಷ್ಯತೇ' । (ಭ. ನಾ. ೧೭-೧೩೮). ಅಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೇ ವಿರಮಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚ್ಛೇದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ 'ಯತಿ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಾಗಿದೆ- 'ಯಮ್ಯತೇ ಇತಿ ಯತಿಃ' ಎಂದು ಈ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಯತಿ'ಗೆ ವಿರಾಮ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಇದು ತಾಳ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾಲನಿಯಮವಾಗಿದೆ. ತಾಳದ ಆ ಯತಿಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ

---

* ಅಪದಾನ್ಯನಿಬದ್ಧಾನಿ ತಾಲೇನ ರಹಿತಾನಿ ತು ।
ಆತೋದ್ಯೇಷು ನಿಯುಕ್ತಾನಿ ತಾನಿತಾನಿ ತು ಕಾರಯೇತ್ ॥
ಅನಿಬದ್ಧಾಕ್ಷರಾಣ್ಯೇಷು ಯಾನಿ ಜಾತಿಕೃತಾನಿ ತು ।
ಆತೋದ್ಯಕರಣ್ಯೇಸ್ತೇಷಾಂ ವಿಧಾನಮಭಿನಿರ್ಮಿತಂ ॥ (ಭ. ನಾ. ೩೨-೩೧)

ಸಮ, ಸ್ರೋತೋಗತ, ಗೋಪುಚ್ಛ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಗುರು, ಲಘು, ದ್ರುತಗಳೆಂಬ ತಾಳಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ- ಇವುಗಳ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಲಂಬಿತ, ಮಧ್ಯ, ದ್ರುತಗಳೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆ- ಮೊದಲು ಗುರು, ಮಧ್ಯ, ಲಘು ಕೊನೆಗೆ ದ್ರುತ ಇದ್ದರೆ ಸ್ರೋತೋಗತವೆಂದೂ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಗೋಪುಚ್ಛಯತಿ ಎಂದೂ, ಒಂದೇ ಲಯದ ಅಂಗಗಳಿರುವುದಾದರೆ ಸಮಯತಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಮೃದಂಗಯತಿ, ಡಮರುಯತಿ, ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ವಿಧದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಮಧ್ಯದ ಅಂಗ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು 'ಮೃದಂಗಯತಿ' (lsl; olo; oso). ಮಧ್ಯ ಸಣ್ಣದಾಗಿರುವುದು 'ಡಮರು' (sos; sls; lol; sol). ಮೂರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಗಗಳಿದ್ದರೂ ಇದೇ ಕ್ರಮ. ಅಂಥಲ್ಲಿ ಸ್ರೋತೋಗತವೆಂದರೆ (slosol) ಹೀಗೆ ವ್ಯುತ್ಕ್ರಮವಾಗಿರುವುದು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯಮಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ 'ಯತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದಾಗಿದೆ.

ಗಣ : ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗಣವೆಂದರೆ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವೆಂದೇ ಗೃಹೀತವಾದ ಅರ್ಥವಿರುವುದು- 'ಲಃ ಸಮುದ್ರಾ ಗಣಃ (ಪಿಂ. ಸೂ.-). ಈ ಮಾತ್ರಾಗಣವೇ 'ಅಂಶ'ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಗಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಅಕ್ಷರಗಳು ಮಧ್ಯವಿಚ್ಛೇದವಿಲ್ಲದೆ ಗುಂಪಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಗಣ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. 'ಅಂಶ'ವೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಭಾಗವೆಂದರ್ಥ. ಈ ಗುಂಪು ಅಥವಾ ವಿಭಾಗವು ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು- 'ಮಾತ್ರಾಗಣವಿಭಾಗಸ್ತು ಗುರುಲಘ್ವಾಕ್ಷರಾಶ್ರಯಃ' (ಭ. ನಾ. ೧೪-೧೨೪). ಎಂದರೆ ಗುರ್ವಕ್ಷರವು ಎರಡು ಗಣಗಳ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದಂತೆ ಅಕ್ಷರ ವಿನ್ಯಾಸವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಭಾಗವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಮ ಯ ರಸಾದಿ ಸಂಜ್ಞೆಗಳುಳ್ಳ ಮೂರು-ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ಗಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ಥಕವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣೋಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಭಾಗವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗತಕ್ಕದಲ್ಲ. ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುರುಲಘುವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳುವ ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪಿಂಗಳನು ಈ 'ತ್ರಿಕ'ಗಳನ್ನುಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಗಿದೆ ಹೊರತು ಬೇರಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.* ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳ ಗಣಗಳನ್ನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದರ ಔಚಿತ್ಯವಾದರೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳುವ ಸೌಲಭ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ, ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳದ್ದಾದರೆ ಗಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹದಿನಾರಾಗುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಗುರುಲಘುವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ, ಐದು ಅಕ್ಷರಗಳದ್ದಾದರೆ ಮತ್ತೂ ಕಷ್ಟ. ಎರಡಕ್ಷರಗಳದ್ದಾದರೆ ಗಣಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದಾದರೂ ವೃತ್ತಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಂಜ್ಞಾಕ್ಷರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು

---

* ಪಿಂಗಳನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ (ಭರತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ಮ ಯ ರ ಸಾದಿ ಅಕ್ಷರಗಣಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- "ತತ್ರೇಹಾಧ್ಯಾಯೇ ಭರತಮುನಿಕೃತಮಿತಿ ತ್ರಿಕೈರ್ಮಕಾರಾದಿಭಿಃ ಕೈಶ್ಚಿತ್ ಕಂಚಿಲ್ಲಕ್ಷಣಂ ಸ್ವೀಕೃತಮಿತಿ ದ್ವಿವಿಧಃ ಪಾಠೋದೃಶ್ಯತೇ ||- (ಭ. ನಾ. ೧೪-೧೨); ಟಿ-ಪಿಂಗಲಾತ್ ಪೂರ್ವಂ ಛಂದೋಲಕ್ಷಣಂ ಗುರುಲಘುಸಂಖ್ಯಾಸೇನ್ನೈವ ವ್ಯವಹೃತಮಿತಿ ದ್ಯೋತ್ಯತೇ ನ ತು ತ್ರಿಕೈರಿತಿ ||"

ಬೇಕಾಗುವುದು. ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳ ಈ ಎಂಟು ಗಣಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡು ಬಗೆಯ ಸಂಕ್ಷೇಪಕ್ಕೂ ಸೌಲಭ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಕ್ಷರಗಳ ಗತಿ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಲಯ ಇವೆರಡು ವಿಧದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶ್ರವ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದಸ್ಸು, ವೃತ್ತ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತವೆಂಬುದು ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸು, ಅಕ್ಷರಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮ ಮತ್ತು ಗುರುಲಘು ಅಕ್ಷರನಿಯಮದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ಮಾತ್ರಾನಿಯಮ ಹಾಗೂ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಲಯವಿರುವ ಛಂದಸ್ಸೇ ಜಾತಿ. ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸೆಂದರೆ ಮೂಲ ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ವೃತ್ತಗಳು. ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥವು ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಇವಕ್ಕೆ 'ವೃತ್ತ'ಗಳು ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ (ವೈದಿಕೇ ಛಂದಸಿ ವರ್ತತೇ ಇತಿ ವೃತ್ತಂ). ಜಾತಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದಂಥವು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಆರ್ಯಭಾಷೆಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಇವು 'ಆರ್ಯಜಾತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತ, ಜಾತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಅನ್ವರ್ಥ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು.

ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಸಮವೃತ್ತ, ಅರ್ಧಸಮವೃತ್ತ, ವಿಷಮವೃತ್ತಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಧ. ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಗುರುಲಘು ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರು ವುದು ಸಮವೃತ್ತ. ಒಂದನೆಯ ಮೂರನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡನೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮಾನತೆ ಇರುವುದು ಅರ್ಧಸಮವೃತ್ತ. ಎಂದರೆ, ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇದ್ದು, ಅದೇ ರೀತಿ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಎರಡು ಪಾದಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ವಿಷಮವೃತ್ತವೆಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಲ್ಲದಿರುವುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸರ್ವಾಂಗಸಮವೂ ಅಲ್ಲ, ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಷಮವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸು ವೈದಿಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದೆಂದರೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಇದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಆದಿಕವಿಯಾದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯೇ ರಾಮಾಯಣಾರಂಭಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ.

ಪಾದಬದ್ಧೋಽಕ್ಷರಸಮಃ ತಂತ್ರೀಲಯಸಮನ್ವಿತಃ ।
ಶೋಕಾರ್ತಸ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತೋ ಮೇ ಶ್ಲೋಕೋ ಭವತು ನಾನ್ಯಥಾ ॥

ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ಲೋಕವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಆತನೇ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದೆಂದು ತೋರುವುದು ಇದರ ಪ್ರಕಾರ, ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಎಂಟು ಅಕ್ಷರ ಗಳಿರುವುದಲ್ಲದೆ 'ತಂತ್ರೀಲಯ'ವೂ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಈ ತಂತ್ರೀಲಯವೆಂದರೇನೆಂಬು ದನ್ನು ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಹೀಗೆ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ-

ಅಂದಿನ ವೀಣಾವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿಯುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ 'ಊರ್ಧ್ವಾಧರ ಪ್ರಹಾರ' ಮತ್ತು 'ಅಧರೋತ್ತರಘಾತ'ವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ- 'ಲಘುಗುರ್ವಾತ್ಮಕೈರ್ಘಾತೈಃ ಕರಣಾವಿದ್ಧಯೋಃ ಕ್ರಿಯಾ । ವಾಮಾಂಗುಷ್ಠೇನ ತೂರ್ಧ್ವಾಧೋಘಾತೋ ನಿಷ್ಕೋಟಿತಂ ಮತಂ ॥ ಅಧರೋತ್ತರಘಾತಂಚ....' (ಸಂ. ರ. ೬-೧೪೫, ೧೫೬). ಇವೆರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ 'ತನಾ ತನಾ' ಮತ್ತು 'ತಾನ ತಾನ' ಎಂಬಂತೆ ಲಘುಗುರು ಮತ್ತು ಗುರುಲಘ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಲಯಗಳು ಹೊರಡುವುವು. ಅವು ಕ್ರಮವಾಗಿ

'ಪ್ರಮಾಣ' ಮತ್ತು 'ಸಮಾನ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ತಾಳನಿರೂಪಣೆಗೆ ಈ ಕಾಲಮಾನಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಲಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಆ ಹೆಸರುಗಳು ಬಂದಿವೆ- 'ವೀಣಾವಾದ್ಯಂ ಮಾನತಾಲ ಯುಕ್ತಂ ಶಂಪಾದಿವರ್ಜಿತಂ'- (ಸಂ. ರ. ೬-೩೫). ಶಂಪಾದಿವರ್ಜಿತಂ ಎಂದರೆ ಹಸ್ತಾಂಗುಲಿಗಳ ಘಾತಪಾತಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ತಾಳನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದರ್ಥ. ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಲಯವಿನ್ಯಾಸ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಅದೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪಿಂಗಳನು ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ವಿಧದ ಲಯಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಲಘ್ವನಂತರ ಗುರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬರುವುದನ್ನು 'ಪ್ರಮಾಣೀ' ಎಂದೂ ಗುರುಲಘು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಸಮಾನೀ ಎಂದೂ ಕರೆದಿರುತ್ತಾನೆ- (ಲ್ಗಿತಿಪ್ರಮಾಣೀ; ಗ್ಲಿತಿ ಸಮಾನೀ- (ಪಿಂ. ಸೂ. ೫-೬; ೫-೭.) ಇವು ಕ್ರಮಯುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು 'ವಿತಾನ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ- (ವಿತಾನಮನ್ಯತ್ ೫-೮). ಇವಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೀಗಿವೆ.

ಪ್ರಮಾಣೀ- *ಸರೋಜಯೋನಿರಂಬರೇ ರಸಾತಲೇ ತಥಾಚ್ಯುತಃ ।*
ತವ ಪ್ರಮಾಣಮೀಕ್ಷಿತುಂ ಕ್ಷಮೌ ನತೌ ಬಭೂವತುಃ ॥

ಸಮಾನೀ- *ವಾಸವೋಽಪಿ ವಿಕ್ರಮೇಣ ಯತ್ಸಮಾನತಾಂ ನಯಾತಿ ।*
ತಸ್ಯ ವಲ್ಲಭೇಶ್ವರಸ್ಯ ಕೇನ ತುಲ್ಯತಾ ಕ್ರಿಯೇತ ॥

ವಿತಾನ- *ಹೃದಯಂ ಯಸ್ಯ ವಿಶಾಲಂ ಗಗನಾಭೋಗಸಮಾನಂ ।*
ಲಭತೇಽಸೌ ಮಣಿಚಿತ್ರಂ ನೃಪತಿರ್ಮೂರ್ಧ್ನಿ ವಿತಾನಂ ॥

ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರೀಲಯಗಳೇ ಒಂದಂಶ ನಿಯಮತಃ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು- ಪಾದಾಂತ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಎರಡನೇ ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಲಯವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೀ ಅನುಷ್ಟುಪ್ಪಿನ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಕ್ಷರಗಳು ನಾಲ್ಕರಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದು 'ಪದಚತುರೂರ್ಧ್ವ'ವೆಂಬ ವಿಷಮವೃತ್ತವಾಗುವುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅನುಷ್ಟುಪ್ ವಿಷಮವೃತ್ತದಲ್ಲಿ 'ಉದ್ಗತಾ', 'ಉಪಸ್ಥಿತಪ್ರಚುಪಿತ' ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ-

ಉದ್ಗತಾ- ಪ್ರಥಮಪಾದದಲ್ಲಿ ಸಗಣ + ಜಗಣ + ಸಗಣ + ಲಘು ಸೇರಿ ಹತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳು, ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಗಣ + ಸಗಣ + ಜಗಣ + ಗುರು ಹೀಗೆ ಹನ್ನೊಂದಕ್ಷರಗಳು, ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಭ + ನ + ಜ + ಲ + ಗ ಸೇರಿ ಹನ್ನೊಂದು ಅಕ್ಷರಗಳು, ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸ + ಜ + ಸ + ಜ + ಗ ಸೇರಿ ಹದಿಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ-

ಮೃಗಲೋಚನಾ ಶಶಿಮುಖೀ ಚ ।
ರುಚಿರದಶನಾ ನಿತಂಬಿನೀ ॥
ಹಂಸಲಲಿತಗಮನಾ ಲಲನಾ ।
ಪರಿಣೀಯತೇ ಯದಿ ಭವೇತ್ ಕುಲೋದ್ಗತಾ ॥

ಎರಡನೇ ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರೀಲಯವಿರುವುದನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಲಕ್ಷಿಸಿರಿ. ಪಿಂಗಳನು ಇದರ ಪಾಠ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ವಿಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ, ಒಂದನೇ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬಿಸದೆ ಎರಡನೇ ಪಾದವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ- (ಉದ್ಗತಾಮೇಕತಃ ಪಠೇತ್- ಪಿಂ, ೫-೨೫). ಉಪಸ್ಥಿತಪ್ರಚುಪಿತವೆಂಬುದು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಭೇದವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಥಮ ದ್ವಿತೀಯ ಪಾದಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯ ವಿಲಂಬಿಸಿ ವಿಂಗಡವಾಗಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಅದರ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ- (ಉಪಸ್ಥಿತಪ್ರಚುಪಿತಂ ಪೃಥಗಾದ್ಯಂ- ಪಿಂ, ೫-೨೮). ಮೂರನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಕ್ಷರವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವ 'ಸೌರಭಕ, 'ಲಲಿತ' ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ಭೇದಗಳೂ ಉದ್ಗತದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ಉಪಸ್ಥಿತ ಪ್ರಚುಪಿತ- ಮೊದಲಪಾದದಲ್ಲಿ ಮ + ಸ + ಜ + ಭ + ಗ + ಗ ಸೇರಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳು, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸ + ನ + ಜ + ರ + ಗ ಸೇರಿ ಹದಿಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳು, ಮೂರನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಗಣಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಗಣ ಸೇರಿ ಒಂಬತ್ತಕ್ಷರಗಳು, ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಗಣಗಳ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಜಗಣ ಮತ್ತು ಯಗಣ ಒಟ್ಟು ಹದಿನೈದು ಅಕ್ಷರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ-

ರಾಮಾಕಾಮುಕರೇಣುಕಾ ಮೃಗಾಯತನೇತ್ರಾ ।
ಹೃದಯಂ ಹರತಿ ಪಯೋಧರಾವನಮ್ರಾ ॥
ಇಯಮತಿಶಯಸುಭಗಾ ।
ಬಹುವಿಧನಿಧುವನಕುಶಲಾ ಲಲಿತಾಂಗೀ ॥

ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರನೇ ಪಾದ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಕ್ಷರವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವ 'ವರ್ಧಮಾನ', 'ಶುದ್ಧ ವಿರಾಟ್' ಎಂಬ ಇನ್ನೆರಡು ಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಅರ್ಧಸಮವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಚಿತ್ರಕಾ, ದ್ರುತಮಧ್ಯಾ, ವೇಗವತೀ, ಭದ್ರವಿರಾಟ್, ಕೇತುಮತೀ, ಆಖ್ಯಾನಕೀ, ವಿಪರೀತಾಖ್ಯಾನಕೀ, ಹರಿಣಪ್ಲುತಾ, ಅಪರವಕ್ತ್ರಾ, ಪುಷ್ಪಿತಾಗ್ರ, ಯವಮತೀ, ಶಿಖಾ, ಖಂಜಾ, ಎಂಬ ಹದಿಮೂರು ಭೇದಗಳನ್ನು ಪಿಂಗಳನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳ ಗಣನಿಯಮ ಹೀಗೆ-

ಉಪಚಿತ್ರಕಾ- ಸ + ಸ + ಸ + ಲ + ಗ / ಭ + ಭ + ಭ + ಗ + ಗ

(ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಎರಡು ಪಾದಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇದರಂತೆಯೇ ಇರುವುವು. ಕೆಳಗಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು)

ದ್ರುತಮಧ್ಯಾ- ಭ + ಭ + ಭ + ಗ + ಗ / ನ + ಜ + ಜ + ಯ
ವೇಗವತೀ- ಸ + ಸ + ಸ + ಗ / ಭ + ಭ + ಭ + ಗ + ಗ
ಭದ್ರವಿರಾಟ್- ತ + ಜ+ ರ + ಗ / ಮ + ಸ + ಜ + ಗ + ಗ
ಕೇತುಮತೀ- ಸ + ಜ + ಸ + ಗ / ಭ + ರ + ನ + ಗ + ಗ
ಆಖ್ಯಾನಕೀ- ತ + ತ + ಜ + ಗ + ಗ / ಜ + ತ + ಜ + ಗ + ಗ
ವಿಪರೀತಾಖ್ಯಾನಕೀ- ಜ + ತ + ಜ + ಗ + ಗ / ತ + ತ + ಜ + ಗ + ಗ
ಹರಿಣಪ್ಲುತಾ- ಸ + ಸ + ಸ + ಲ + ಗ / ನ + ಭ + ಭ + ರ
ಅಪರವಕ್ತ್ರಾ- ನ + ನ + ರ + ಲ + ಗ / ನ + ಜ + ಜ + ರ
ಪುಷ್ಪಿತಾಗ್ರಾ- ನ + ನ + ರ + ಯ / ನ + ಜ + ಜ + ರ + ಗ

ಯವಮತೀ- ರ + ಜ + ರ + ಜ / ಜ + ರ + ಜ + ರ + ಗ
ಶಿಖಾ- ೨೭ ಲಘು + ೧ ಗುರು / ೨೯ ಲಘು + ೧ ಗುರು
ಖಂಜಾ- ೨೯ ಲಘು + ೧ ಗುರು / ೨೭ ಲಘು + ೧ ಗುರು

ಮಾತ್ರಾಕೃತವಾದ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಣಛಂದಸ್ಸು, ಮಾತ್ರಾಛಂದಸ್ಸುಎಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಣವೆಂದರೆ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣವೆಂದೇ ಗೃಹೀತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. (ಮ, ಯ, ರ, ಸಾದಿ ಸಂಜ್ಞೆಗಳುಳ್ಳ ಮೂರು ಮೂರು ಅಕ್ಷರ ಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಗಣಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವು ದಾದರೂ ಪಿಂಗಳನು ಅವನ್ನು 'ತ್ರಿಕ'ಗಳೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು.) ಮಾತ್ರಾಗಣಛಂದಸ್ಸು ಲಯಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಸತಾಲಛಂದಸ್ಸು. ಪದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಲಯವೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳನ್ನೇ. ತಾಳವೂ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿಂದಾಗುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ಕೇ ಲಯವೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಇದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಈ ಲಯವೆಂಬುದು ಅಕ್ಷರವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಹಾಗೂ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗುವ ಕಾಲವಿಭಾಗ. ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎರಡರಿಂದ ಆರು ಮಾತ್ರೆಗಳವರೆಗೂ ಇತರ ದೇಶೀಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡರಿಂದ ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆಗಳವರೆಗೂ ಒಂದೊಂದು ಮಾತ್ರಾವೃದ್ಧಿಯ ಗಣಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯಬಂಧ ದಲ್ಲಿ ಈ ಗಣವಿಭಾಗದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಗುರ್ವಕ್ಷರವು ಎರಡು ಗಣಗಳ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಬಾರದು. ಎಂದರೆ, ಗುರ್ವಕ್ಷರದ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳೂ ಒಂದೇ ಗಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಬೇಕು, ಹೊರತು ಒಂದು ಹಿಂದಿನ ಗಣಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಂದಿನ ಗಣಕ್ಕೂ ಹಂಚಿಹೋಗುವಂತಿರಬಾರದು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಗುರುಲಘ್ವಕ್ಷರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವುದು ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಗಣಛಂದಸ್ಸು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಗುರುಲಘುಗಳನ್ನೇ ತಾಳದ ಗುರುಲಘು ಗಳೆಂದೆಣಿಸಿ ಇದನ್ನು ಸತಾಲಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆ ಲಯಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಮಾತ್ರಾಛಂದಸ್ಸೆಂದರೆ ಪ್ರತಿ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಿಷ್ಟರಂತೆ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವುಳ್ಳದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳು ಸಮಾನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಅಕ್ಷರ ಸಂಖ್ಯೆಗಾಗಲಿ ಗುರುಲಘುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಲಿ ನಿರ್ಣಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವುದು ವಿತಾಲ ಛಂದಸ್ಸು ಅಥವಾ 'ವೈತಾಲೀಯ.'

ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದು 'ಮಾತ್ರಾಸಮಕ'ವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಗಣಛಂದಸ್ಸು ಅಥವಾ ಸತಾಲಛಂದಸ್ಸು, ವೈತಾಲೀಯ, ಮಾತ್ರಾಛಂದಸ್ಸು ಎಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಗಣಛಂದಸ್ಸುಗಳೆಂದರೆ ಆರ್ಯಾದಿ ಜಾತಿಗಳು. ಎರಡು ಗುರುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾರದಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗುವ ಈ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ಐದು ವಿಧ- ss, IIs, IsI, sII, IIII. ಈ ಗಣಬದ್ಧವಾದ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್ಯಾ ಗೀತಿಮತ್ತು ಎಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆರ್ಯಾಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡೇ ಪಾದಗಳಿರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪಾದ ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗಣನಿಯಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಆರ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಥ್ಯಾ, ವಿಪುಲಾ, ಚಪಲಾ, ಮುಖಚಪಲಾ, ಜಘನಚಪಲಾ, ಮಹಾಚಪಲಾ, ಎಂಬ ಆರು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪತಃ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆರ್ಯೆಯ ಮೊದಲ

ಪಾದದಲ್ಲಿ ಏಳುವರೆ ಗಣಗಳೂ ಎರಡನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಐದು ಗಣ + ಲಘು + ಒಂದುವರೆ ಗಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವಿಷಮಸ್ಥಾನದ ಗಣಗಳು ಮಧ್ಯಗುರುವಾಗಿರಬಾರದು. ಮೊದಲ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಆರನೇ ಗಣವು ಮಧ್ಯಗುರು ಅಥವಾ ಸರ್ವಲಘುವಾಗಿರಬೇಕು- ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಆರನೇ ಗಣದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಘು ಮಾತ್ರ ಇರಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಆರ್ಯೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯಸ್ವರೂಪವಾಗುವುದು.

ಪಥ್ಯಾ : ಎರಡೂ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರನೇ ಗಣಾಂತಕ್ಕೆ ಯತಿ ಇರುವುದಾದರೆ ಪಥ್ಯಾ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ವಿಪುಲಾ : ಒಂದು ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎರಡೂ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಕಾರ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಇದರ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ.

ಚಪಲಾ : ಪಾದದ ಮೊದಲ ಗಣವು ಅಂತ್ಯಗುರುವಾಗಿಯೂ ಎರಡನೆಯದು ಮಧ್ಯಗುರುವಾಗಿಯೂ ಮೂರನೆಯದು ಎರಡು ಗುರುಗಳಾಗಿಯೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಮಧ್ಯಗುರುವಾಗಿಯೂ ಐದನೆಯ ಗಣವು ಆದಿಗುರುವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಾದರೆ ಅದು 'ಚಪಲಾರ್ಯೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು. ಒಂದನೇ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಮುಖಚಪಲಾ' ಎಂದೂ ಎರಡನೇ ಪಾದ ಹೀಗಿರುವುದು 'ಜಘನಚಪಲಾ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವಿರುವುದಾದರೆ ಅದು 'ಮಹಾಚಪಲಾ' ಎನ್ನಿಸುವುದು.

ಗೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಗೀತಿ, ಉದ್ಗೀತಿ, ಆರ್ಯಾಗೀತಿ ಎಂಬ ಮೂರು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಆರ್ಯೆಯ ಮೊದಲ ಪಾದದಂತೆ ಎರಡೂ ಪಾದಗಳಿರುವುದಾದರೆ ಅದು 'ಗೀತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು. ಎರಡು ಪಾದಗಳೂ ಆರ್ಯೆಯ ಎರಡನೇ ಪಾದದಂತಿದ್ದರೆ ಅದು ಉಪಗೀತಿ ಎಂದಾಗುವುದು. ಆರ್ಯೆಯ ಪಾದಗಳೇ ಹಿಂದುಮುಂದಾಗಿ ಬರುವುದು. ಎಂದರೆ ಆರ್ಯೆಯ ಮೊದಲ ಪಾದವು ಎರಡನೆಯದಾಗಿಯೂ ಎರಡನೆಯ ಪಾದ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಾದರೆ ಅದು 'ಉದ್ಗೀತಿ'ಯಾಗುವುದು. ಇನ್ನು ಎರಡು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಂಟೆಂಟು ಗಣಗಳು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದು 'ಆರ್ಯಾಗೀತಿ' ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಆರನೇ ಗಣವು ಮಧ್ಯಗುರು ಅಥವಾ ಸರ್ವಲಘುವಾಗಿರಬೇಕು. ವಿಷಮಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಾದ ಜಗಣವಿರಬಾರದು ಎಂದು ಆರ್ಯೆಗೆ ಹೇಳಿರುವ ನಿಯಮವೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಇದು ಆರ್ಯಾಗೀತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ವೈತಾಲೀಯ ಜಾತಿಗಳು ಅರ್ಧಸಮವೃತ್ತಗಳಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದನೇ-ಮೂರನೇ ಮತ್ತು ಎರಡನೇ- ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮಾನತೆಯುಳ್ಳಂಥವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾನಿಯಮದೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಾಂಶ ಅಕ್ಷರನಿಯಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳೊಳಗೆ ಔಪಚ್ಛಂದಸಕ, ಆಪಾತಲಿಕಾ, ಪ್ರಾಚ್ಯವೃತ್ತಿ, ಉದೀಚ್ಯವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಕ, ಚಾರುಹಾಸಿನೀ, ಅಪರಾಂತಿಕ, ಎಂಬ ಏಳು ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ-

ವೈತಾಲೀಯ : ಒಂದನೇ ಮೂರನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕರಂತೆಯೂ ಎರಡನೇ ನಾಲ್ಕನೆಯವುಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರರಂತೆಯೂ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕು. ಪಾದಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಾದ ಒಂದು ಜಗಣವೂ ಅದರ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಲಘು ಮತ್ತೊಂದು ಗುರು ಅಕ್ಷರಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಆಗ, ಒಂದನೇ ಮೂರನೇ ಪಾದಗಳ ಮೊದಲ ಆರು

ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡನೇ ನಾಲ್ಕನೆಯವುಗಳ ಮೊದಲ ಎಂಟು ಮಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುಲಘುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ನಿಯಮವಿಲ್ಲವೆಂದಾಗುವುದು. ಆದರೆ, ಒಂದನೇ ಮೂರನೇ ಪಾದಗಳ ಮೊದಲ ಆರು ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ಗುರ್ವಕ್ಷರಗಳಾಗಿರುವುದು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿದೆ.

ಔಪಚ್ಛಂದಸಕ : ವೈತಾಲೀಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಗುರ್ವಕ್ಷರ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿರುವುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

ಆಪಾತಲಿಕಾ : ವೈತಾಲೀಯಾಪಾದಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜಗಣ + ಲ + ಗ ಇರುವುದರ ಬದಲು ಭಗಣ + ಎರಡು ಗುರ್ವಕ್ಷರಗಳಿರುವುದಾದರೆ ಅದು ಆಪಾತಲಿಕಾ ಎಂಬ ಭೇದವಾಗುವುದು.

ಪ್ರಾಚ್ಯವೃತ್ತಿ : ವೈತಾಲೀಯದ ಎರಡನೇ ನಾಲ್ಕನೇ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ನಾಲ್ಕನೇ ಐದನೇ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರ್ವಕ್ಷರವೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದೀಚ್ಯವೃತ್ತಿ : ವೈತಾಲೀಯದ ಒಂದನೇ ಮೂರನೇ ಪಾದಗಳ ಮೊದಲಲ್ಲಿರುವ ಎರಡನೇ ಮೂರನೇ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರ್ವಕ್ಷರವಿರುವುದು ಉದೀಚ್ಯವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರವೃತ್ತಕ : ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಾಚ್ಯವೃತ್ತಿ ಉದೀಚ್ಯವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿರುವ ವೈತಾಲೀಯಬಂಧವು ಪ್ರವೃತ್ತಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ.

ಚಾರುಹಾಸಿನೀ : ವೈತಾಲೀಯದ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರವು ಲಘು ವಾಗಿದ್ದು ಎರಡನೆಯದು ಗುರುವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

ಅಪರಾಂತಿಕಾ : ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳೂ ಪ್ರಾಚ್ಯವೃತ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಂತಿರುವುದು ಈ ಹೆಸರಿ ನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು. ಎಂದರೆ, ನಾಲ್ಕನೇ ಐದನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗುರ್ವಕ್ಷರವೇ ಇರುವುದಾಗಿದೆ.

ಮಾತ್ರಾಸಮಕಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾನವಾಸಿಕಾ, ವಿಶ್ಲೋಕಾ, ಚಿತ್ರಾ, ಉಪಚಿತ್ರಾ, ಪಾದಾಕುಲಕ ಎಂಬ ಐದು ಪ್ರಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ-

ಮಾತ್ರಾಸಮಕ : ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹದಿನಾರರಂತೆ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕು. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಮಾತ್ರೆ ಲಘ್ವಕ್ಷರವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರ್ವಕ್ಷರವೇ ಬರಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಮಾತ್ರಾಸಮಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವುದು.

ವಾನವಾಸಿಕಾ : ಇದರಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಮಾತ್ರೆಯು ನಿಯಮದಿಂದ ಲಘ್ವಕ್ಷರವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂಬುದೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ.

ಮರೆಯದ ನೆನಪು

ಬಡೆಕ್ಕಿಲ - ನನ್ನ ಹುಟ್ಟಿದ ಮನೆ. ಪೂಜ್ಯರಾದ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟರಮಣಭಟ್ಟರು ನನ್ನ ತಾಯಿಯ ದೊಡ್ಡಣ್ಣ, ನನ್ನ ದೊಡ್ಡ ಮಾವ; ನನ್ನನ್ನು ಎತ್ತಿ ಆಡಿಸಿದವರು. ಕಳೆದು ಹೋದ ಆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ನನ್ನ ದೊಡ್ಡಮಾವ ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಅದೊಂದು ದಿನವೇ ನನ್ನ ನೆನಪಿನ ಮೊದಲ ದಿನ. ನನಗದು ಎಂದೂ ಮರೆಯಲಾಗದ ದೊಡ್ಡ ದಿನ.

ಅಂದು ನನಗೆ ಪ್ರಾಯ ಏಳೋ-ಎಂಟೋ ವರ್ಷ. ನನ್ನ ಅಜ್ಜ (ಕುಕ್ಕಿಲ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಯಾನೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು) ತಾವೇ ಪ್ರತಿ ತೆಗೆದ ಭಾಗವತ, ಭಾರತ, ಓಲೆಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಧಿಯಂತೆ ನನಗೆ ಓದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಖಡ್ಡಾಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಹೊಟ್ಟೆನೋವು, ಕಿವಿನೊವು, ತಲೆಕುತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಳೆಗಳನ್ನು ಮಾಮೂಲಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡಮಾವ ಬಂದ ಆ ದಿನವಾದರೂ ಅಜ್ಜನ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಅಡಿಗೆ ಇರಬಹುದೆಂದೆಣಿಸಿದ್ದೆ, ಆದರೆ ಅಜ್ಜ ಮಾಡಿನ ನೆರಳು ತುಳಸಿಕಟ್ಟೆಗೆ ಮುಟ್ಟುವ ಮಾಮೂಲಿನ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಂಥ ಬಿಚ್ಚಿ 'ಮಾಣೀ' ಎಂದು ಕರೆದೇ ಬಿಟ್ಟರು. ಉಂಡು ಮಲಗಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನೂ ಎದ್ದು ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಹೇಳುವ ನೆಪ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಹೇಳಿ ಬೈಸಿಕೊಂಡರೆ ಮಾವನ ಮುಂದೆ ನಾಚಿಕೆ ಬೇರೆ. ವಿಧಿಯಿಲ್ಲದೆ ಓದಲು ಕುಳಿತೆ. ಹತ್ತೆಂಟು ಪದ್ಯ ಓದುವುದರೊಳಗೆ ಕಣ್ಣು ತುಂಬಿತು, ಒಂದೆರಡು ಹನಿ ಓಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿತ್ತು. ಅಷ್ಟಾಯಿತೆಂದರೆ ಅಜ್ಜನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಕೋಪ ಬರುವುದಿತ್ತು. 'ಅಜ್ಜನ ಕೋಪ ಆಟಿ ಬಿಸಿಲು' ಎಂದು ನನಗೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. 'ಘಂಗ, ನಡೆ, ದನಗಳ ಮೇಸು' ಎಂದೊಮ್ಮೆ ಅಗ್ಗಳಿಸಿ, 'ನಿತ್ಯಾತುಮನ ಕರುಣದಲೀ' ಎಂದು ಸಂಧಿಯ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಾವೇ ಓದಿ ಅಜ್ಜ ಪುಸ್ತಕ ಕಟ್ಟಿದರು.

ಅಂದೇ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಹೊರಡುವುದರಲ್ಲಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಮಾವ ಹೊರಡುತ್ತಾ ಅಜ್ಜನವರನ್ನು ಕರೆದು 'ಮಾವ ಮಾಣಿ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಬರಲಿ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶಾಲೆಗೆ ಹಾಕುತ್ತೇನೆ' ಎಂದರು. 'ಸ್ಸಿನ್ನಿಷ್ಟ' ಎಂದು ಅಜ್ಜನ ಉತ್ತರ ಬಂತು. ತಾಯಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದರು. ಅಜ್ಜ ಮತ್ತೆ ಮಾವನವರೊಡನೆ 'ವೆಂಕಟರಮಣಾ, ಶಾಲೆಗೆ ಹಾಕಿದರೂ ದಿನಕ್ಕೊಂದು ಸಂಧಿ ಓದಿಸದೆ ಇರಬೇಡ ಹಾಗೂ ಹತ್ತು ಶ್ಲೋಕ ಅಮರ ಹೇಳಿಸಿದರೆ ನಾಲಗೆ ಶುದ್ಧ ಅಕ್ಕು' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೇ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದು 'ಮಾಣೀ, ದೊಡ್ಡ ಮಾವನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೋದರಷ್ಟೇ ಸಾಲದು, ದೊಡ್ಡ ಮಾವನಪ್ಪಾಗ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನ ಹಾಂಗೇ ಓದಿ ಗಟ್ಟಿಗನಾಗಬೇಕು ತಿಳಿಯಿತೇ' ಎಂದು ಹರಸಿ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾವ ಆಗಾಗ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಜ್ಜನ 'ದಂಡಕಾರದ' ಪದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಅವು ನನಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಅಂದವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿದುವು. 'ಬೋಜನ ಕಾಲೇ-ಚೂರ್ಣಿಕೆ' ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಪದ್ಯ ಬಹಳ ಲಾಯಕು ಎಂದೆನಿಸಿತು. ಒಂದು ಪದ್ಯ ನನಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದೆ. 'ಹಾಂಗಾದರೆ ಹೇಳು ನೋಡುವ' ಎಂದು 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾನಟಿ ಕೌಸ್ತುಭದ್ಯುತಿಕಿರತ್ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಕ್ಷೇಪ...' ಎಂಬೊಂದು ಉದ್ದವಾದ ಪದ್ಯ

ಹೇಳಿದರು. ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನೇ ತುಂಡು ತುಂಡಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಾ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಸಾಗಿತು.

ಹೋದ ಮರುದಿನವೇ ಶಾಲೆಯ 'ದೊಡ್ಡ ಮಾಸ್ತರು' ಮಾವನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಅವರೊಂದಿಗೇ ನನ್ನನ್ನು ಶಾಲೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದೂ ಆಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ವಿದ್ಯಾದಶಮಿಗೆ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಮಿತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಪಾಠಕ್ಕೂ ಸುರು ಹಚ್ಚಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಆರೇಳು ವರ್ಷ ಬಡೆಕ್ಕಿಲದಲ್ಲೇ ನನ್ನ ಆಟ-ಪಾಠ.

'ಗ್ರಂಥ ಓದಿಸದೆ ಇರಬೇಡ' ಎಂದು ನನ್ನ ಅಜ್ಜ ಹೇಳಿದ ಮಾತು. ದೊಡ್ಡ ಮಾವ ನನಗೆ ಓದಿಸಿದ ಗ್ರಂಥ ಭಾರತ ಭಾಗವತ ಅಲ್ಲ- 'ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ' ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' 'ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ' 'ಸೋಮೇಶ್ವರ ಶತಕ' ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೇ ಓದಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಕಲಿಸಿದರು.

ನಾನೇ ಎಂದಲ್ಲ. ಇದ್ದವರು ಬಂದವರು ದೊಡ್ಡವರು ಸಣ್ಣವರು ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಅವರನ್ನು ಕರೆದು ಕೂರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅರ್ಥಹೇಳಿ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೀತಿ. ಕಾವ್ಯಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳೂ ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳೂ ಈ ಪ್ರವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ರಸಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಾರಾದರೂ ಬಂದಿದ್ದರೆಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವ ತನಕವೂ ಈ ಕಾವ್ಯ ಗೋಷ್ಠಿ ನಡೆಯುವುದಿತ್ತು. ಈ ರಸದೂಟಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಊರ ಒಳಗಿನ, ಹೊರಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕವಿಗಳು, ಭಾಗವತರು, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಅದೆಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ದಿನ ದಿನ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಇವರು ನನಗೊಬ್ಬನಿಗೇ ಏಕೆ? ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊಡ್ಡ ಮಾವ ಎಂದೆನಿಸಿತ್ತು.

ಅಂದು ಬಡೆಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಂಡದೆಲ್ಲ ದೊಡ್ಡದೇ. ದೊಡ್ಡ ಮನೆ, ದೊಡ್ಡ ಚಾವಡಿ, ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯರ ಸವಾರಿ, ದೊಡ್ಡ ಶಾಲೆ, ದೊಡ್ಡ ಮಾಸ್ತರರು.

ಒಂದೆಡೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ವೇದ ಪಾಠ, ಯಕ್ಷಗಾನದವರ ಕೂಟ, 'ಪಂಚಾಯಿತ್ತಿಗೆ'ಯವರ ಜಗಳಾಟ, ತಹಶೀಲ್ದಾರರು, ಮಣೆಗಾರರು, ಪಟೇಲರು ಶ್ಯಾನುಭಾಗರು ಮುಂತಾದ ನೌಕರರ ಕಾಟ, ಈ ಬಂದವರಿಗೆಲ್ಲ ಮಾನಮಾರ್ಯಾದೆ, ಊಟ ಉಪಚಾರ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಊಳಿಗದವರ ಓಡಾಟ. ಅನುದಿನವೂ ಇಂತಹ ಗದ್ದಲ; ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸಂಭ್ರಮವಂತೂ ಕೇಳುವುದೇ ಬೇಡ. ಮಾವನವರೇ ನಡೆಸುವ ನವರಾತ್ರೆ ಪೂಜೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂಬತ್ತು ದಿನಗಳ ದೊಡ್ಡ ಜಾತ್ರೆ. ರಾತ್ರಿ ಊಟದ ಮೇಲೆ ಹರಿಕಥೆ, ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯವಾಚನ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಒಂಬತ್ತು ದಿನವೂ ನಡೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾಮೂಲಾಗಿತ್ತು.

ಆ ಒಂದು ನವರಾತ್ರೆಯ ದಿನ ಏರ್ಪಟ್ಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಮೊದಲಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅದು. ನನ್ನ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನವರ ದೊಡ್ಡಮಾವ. ನೆಡ್ಲೆ ಗುರಿಕಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರು ಭಾಗವತರು. 'ಕರ್ಣಪರ್ವ, ಗದಾಪರ್ವ' ಪ್ರಸಂಗ, ವೆಂಕಟರಮಣಭಟ್ಟರಿಗೆ ಕೌರವನ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯವಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ನನಗೆ ಬಹಳ ಖೇದವಾಯಿತು. ಕೌರವನು ಕೆಟ್ಟವ, ದ್ರೋಹಿ, ಪಾತಕಿ, ಘಾತಕಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಅಜ್ಜ ಅಜ್ಜಿ

ಹೇಳಿದ ಭಾರತ ಕಥೆ ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಕರಿಮೈಯ ಕೆಂಗಣ್ಣ, ಕೆಮ್ಮೀಸೆಯ, ಕರಾಳ ಮೂರ್ತಿ ಕೌರವ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕೌರವನಿಗೂ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನಿಗೂ ಇರುಳು ಹಗಲು. ಬಹಳ ಅನ್ಯಾಯವಾಯಿತೆಂದು ನೊಂದುಕೊಂಡೆ. ಕೌರವನ ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದಲೇ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸುರುವಾಯಿತು. ಅರ್ಥಮುಂದುವರಿದಂತೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಕೊನೆಗಂತೂ ಕೌರವನೆಂದರೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಧೀರನೇ, ಯೋಗ್ಯನೇ, ಸಾಹಸಿಯೇ ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತು. ಪಾಂಡವರೇ ಹೇಡಿಗಳು, ಪಾಪಿಗಳು; ಕೌರವನ ತಪ್ಪೇನು? ನನ್ನ ಅಜ್ಜಿಯು ಮೋಸಗಾರ ಕೃಷ್ಣನ ಒಳಸಂಚೇ ಎಂದೆನಿಸಿತು.

ಮುಂದೆ ಮಾವ ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ಓದಿಸುವಾಗ ಅರ್ಥವಾಯಿತು, ದೊಡ್ಡ ಮಾವನ ಕೌರವ ರನ್ನನ ಕೌರವ ಎಂದು.

ಆ ಮೇಲೆ ಕೇಳಿದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಹಲವು. ವಾಲಿಸಂಹಾರ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ರಾಜಸೂಯ ಇತ್ಯಾದಿ. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ದೊಡ್ಡಮಾವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು ವಾಲಿ, ಪ್ರಹಸ್ತ, ರಾವಣ, ಜರಾಸಂಧ ಮುಂತಾದ ಇದಿರಾಳಿಗಳ ಅರ್ಥ, ಸೋತವರ ಪಕ್ಷ. ಆದರೂ ಗೆದ್ದು ಬಿಡುವುದು ಅವರೇ! ಒಮ್ಮೆ ವಾಲಿಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಬಾಣಹೂಡಿದ ಆ ರಾಮ ವಾಲಿಯ ಮೂದಲಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳ ಝಡಿಮಳೆಗೆ ಬೆದರಿ ಮತ್ತೆ ಎದುರು ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಯಿತು.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅಂಗದಸಂಧಾನ. ಭಾರೀ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬಿರುಸಿನಿಂದ ಬಂದು ರಾವಣನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಅಂಗದನ ಗತಿ. ಪ್ರಹಸ್ತನ ನಾಲ್ಕೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಯಾಕಿಲ್ಲಿ ಬಂದೆ ಬಡಜೀವ' ಎಂಬಂತಾಗಿತ್ತು. 'ಬಾಯ ಹೊಯ್ಯುವರು ಹೋಗಾ ಕಡೆಯಲಿ ನಿಲ್ಲು, ಕೈಯಾಯುಧವ ಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಮಾತಾಡು' ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಹಸ್ತನು 'ಏ ಕಪೀ, ನೀನು ಕುಳಿತದ್ದೆಲ್ಲಿ? ಎದ್ದು ನಡಿಯೋ ಆಚೆ! ನಿನ್ನ ಕೈಗಳಲ್ಲೇನಿದು? ಮರ ಗುಡ್ಡ? ಇಡೋ ಕೆಳಗೆ' ಎಂದು ದಟ್ಟಿಸಿದ ಭರಕ್ಕೆ, ಪಾಪ, ಆ ಅಂಗದನೆಂಬ ಪ್ರಾಣಿ, ಬಡ. ಪ್ರಾಣಿ, ಕುಳಿತ ಅಡಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಾರು ಹಿಂದೆ ಸರಿದಿತ್ತು! ಭಾಗವತನ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಂಟೆ, ಕೋಲು ಎರಡೂ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತು!! ಮುಂದೊಮ್ಮೆ ಜರಾಸಂಧವಧೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಗಧನ ಜೈಗಳ ಬೇಗೆಯನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಆ ಕೃಷ್ಣ ಎಂಬವನಿಗೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಗಾದರೂ ದೂರ ಓಡಿಹೋಗಿ ದಸಮೋಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಕ್ಷೇಮ ಎಂದೆನಿಸುವಂತಾಗಿತ್ತು.

ವಾಲಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಂತ ಯಾವನಿಗಾದರೂ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಶಕ್ತಿ ಕುಗ್ಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ನನ್ನ ದೊಡ್ಡ ಮಾವ ವಾಲಿ ಎಂದಲ್ಲ ಇನ್ನಾವುದೇ ಅರ್ಥ ವಹಿಸಿ ಕಂಡರೂ ಇದಿರಾಗುವ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥ ಜೀವವೇ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು! ಅಂಥ ಇವರ ಅರ್ಥ ಕೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಊರಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಅದೆಷ್ಟೋ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಏರ್ಪಾಡುಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪದಗಳ ರಚನೆ, ತಾಳ, ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮುಂತಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿ ಹೇಗಿತ್ತು, ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳಬೇಕು.

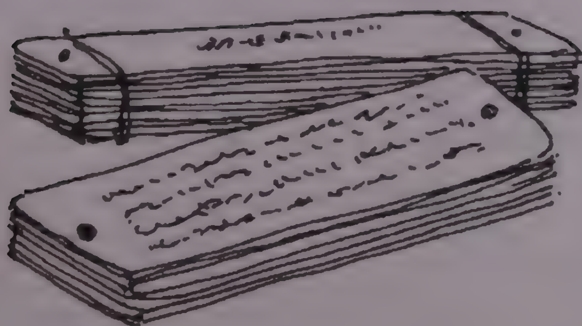
ಹೀಗೆ ಪೂಜ್ಯರಾದ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು ಅದೆಂದು ನನಗೆ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನಾಗಿ ಆದರೋ ಅಂದಿಗೇ ಅವರು ದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ದೊಡ್ಡ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೂ, ದೊಡ್ಡ ಕವಿಗಳೂ, ದೊಡ್ಡ ವಾಗ್ಮಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರು. '...ಮಾತರಿವವರೊಳ್

ನೀತಿಯುತರ್ ಅಮಳ ಕವಿತಾ ನೀತಿಯುತರ್ ಕೆಲರೆ...' ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುವಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನರಲ್ಲಿ ಇವರೊಬ್ಬರು.

'ದೊಡ್ಡವನಾಗುವಾಗ ದೊಡ್ಡ ಮಾವನಂತಾಗು' ಎಂಬ ಅಜ್ಜನ ಹರಕೆ, ಅದನ್ನು ಎಂದಾದರೂ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ನನ್ನ ಆಸೆ ಅಳಿಯಾಸೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಇಂದೀಗ ನನಗೆ ಅರುವತ್ತು ದಾಟಿದರೂ ಆ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ದೊಡ್ಡವನಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಮುಂದೆ ಅದೇ ಅಂದಿನ 'ಅಳಿಯ ಮಾಣಿ'ಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಆಸೆಯಂತೂ ಅಳಿಯುವುದಲ್ಲ. ಆ ಆಸೆಯೇ ನನ್ನನ್ನು ಇದಿಷ್ಟು ದೂರ ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮುಂದಿನ ದಾರಿಗೂ, ಅದೇ ಪಾಥೇಯವಾಗಿರಲಿ. ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ದೊಡ್ಡ ಮಾವ 'ಶ್ರೀರಾಮಾ ನಟಿಕೌಸ್ತುಭದ್ಯುತಿ ಕಿರತ್‌ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಕ್ಷೇಪ...' ಎಂದು ಹಾಡುತ್ತಿರಲಿ, ಆ ಆನಂದ ಸಂದೋಹವನ್ನು ಭಗವಂತನು ನಮಗೀಯಲಿ, ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಈ ಅಳಿಯನ ಹಾರೈಕೆ.

('ಕಾಣಿಕೆ', ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ಗೌರವ ಗ್ರಂಥ, ೧೯೭೨.)

ಕುಕ್ಕಿಲ ಪ್ರಶಸ್ತಿ



ಉನ್ನತ ಶ್ರೇಣಿಯ ಸಂಶೋಧಕ ವಿದ್ವಾಂಸ

●

ಡಾ। ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

'ಘನ ಪಂಡಿತ', 'ಬಹುಶ್ರುತ ವಿದ್ವಾಂಸ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಹತೆಯುಳ್ಳ ಓರ್ವ ಅಸಾಧಾರಣ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು (೧೯೧೧-೧೯೮೮). ಕನ್ನಡದ ಸಂಶೋಧಕ ಪರಂಪರೆಯ ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಡಿ. ಎಲ್. ಎನ್., ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ, ಸೇಡಿಯಾಪು- ಇಂತಹವರ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹರಾದ ನಾಡಿನ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರೆನಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಛಂದಸ್ಸು, ಯಕ್ಷಗಾನ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವೆನಿಸುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶೋಧಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಯನವಿದ್ದ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ನಾಡಿನ ವಿದ್ವನ್ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಿರಿದಾದ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಿರಿದಾದರೂ, ಯೋಗ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿದ ಅವರ ಬರೆಹಗಳು ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಆದರಣೀಯವೆನಿಸಿವೆ.

೧೯೧೧ರಲ್ಲಿ ವಿಟ್ಲಪಡ್ನೂರಿನ ಕುಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು, ಅಜ್ಜ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಯಾನೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡಗಳನ್ನು ಕಲಿತರು. ಅಂದಿನಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಓಲೆಗ್ರಂಥಗಳ ನಂಟು. ವಿದ್ವಾಂಸ, ಕಲಾವಿದ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ಸಾಹುಕಾರ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು ಇವರ ಸೋದರ ಮಾವ. ಅವರು ಬಡೆಕ್ಕಿಲಕ್ಕೆ ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದರು. ಬಳಿಕ ಪುತ್ತೂರು ಬೋರ್ಡು ಹೈಸ್ಕೂಲಲ್ಲಿ ಕಲಿಕೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಪಂಡಿತರಾದ ಕಡವ ಶಂಭು ಶರ್ಮ, ಕನ್ನೆಪ್ಪಾಡಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಿತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತಹವರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ, ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಅಜ್ಜನ ನಿಧನದಿಂದ ಶಾಲೆ ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಗೆ ಮರಳಿದರು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಇವರ ಸಹಾಧ್ಯಾಯಿ ಮತ್ತು ಬಂಧು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಸೂಚನೆಯಂತೆ, ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು, ಬೆಳ್ಳೆ ಭುಜಂಗರಾಯರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬನಾರಸಿನ ಎಂಟ್ರೆನ್ಸ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಯಾರಿ. ಜತೆಗೆ, ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರ ಭಟ್ಟರು, ಭಿಡೆ ಶೇಷ ಭಟ್ಟರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ "ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು" ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗ. ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಕಾನ್ವೆಂಟಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ.

ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ದಿ। ಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರೊಂದಿಗೆ, ವಾಸವಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ, ಬಿಂದೂರಾಯರ ಭಾರತ ವಾಚನ-ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ, ಇವರು ಕಾವ್ಯವಾಚನವನ್ನೂ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಭರದ ಕಾಲವದು. ಗಲಭೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಬನಾರಸಿನ ಪರೀಕ್ಷೆ ರದ್ದಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಿದ್ಧತೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಗೃಹಕೃತ್ಯದ ಕರೆ. ಅಂತೂ, ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ ಪದವಿ ಒಲಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದುವರಿಸಿದ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನಾಸಕ್ತಿ

ಅಸಾಧಾರಣ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸತತ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ವಿವಾಹವಾಗಿ, ಕುಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ, ಸ್ವಂತ ಕೃಷಿ ದುಡಿಮೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತರಾದುದರಿಂದ, ಓದುವಿಕೆ ತುಸು ದೂರವಾದರೂ, ಕಾವ್ಯವಾಚನ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕೃಷಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿ, ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಬಿಡಾರ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ, ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಚಾಲನೆ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಇವು ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಗಳಾದುವು. ಲೇಖನ ಕಾರ್ಯವೂ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖನ "ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ" ಬಂದುದು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ.

೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ ಡಾ| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ, "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು, ಕುಕ್ಕಿಲರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರೇರಣೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ದೇಶ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ವಾದವನ್ನೊಪ್ಪದ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರು. ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ, ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ತುಂಬ ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದರು.

೧೯೬೧ರಿಂದ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಈ ಕಾಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅವಧಿಯೆನಿಸಿತು. ಅವರ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳೂ, ಸಂಶೋಧನ- ಸಂಪಾದನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಆಚಾರ್ಯ ಕೃತಿಗಳೆನಿಸಿದ "ಛಂದೋಂಬುಧಿ" "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" "ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ" ಪುಸ್ತಕಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವು. ಮೈಸೂರಿನ ಓರಿಯೆಂಟಲ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದ ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ, ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸೌಕರ್ಯ ಲಭಿಸಿತು. ಕೆಲಕಾಲ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾಠ ಹೇಳಿದ ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ, ಪದವೀಧರನಾಗದೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನಾಗುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿತ್ತು. "ನಾನು ಡಿಗ್ರಿ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರೊಫೆಸರ್" ಎಂದವರು ವಿನೋದವಾಡುವುದಿತ್ತು. ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಊರಿಗೆ ಮರಳಿದರು. ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಹಲವು ಗೋಷ್ಠಿ, ಕಮ್ಮಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು.

ಕುಕ್ಕಿಲರು ಬರೆದಿರುವುದು, ಅವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ, ಕಡಿಮೆಯೇ, ಆದರೆ, ಬರೆದಿರುವ ಎಲ್ಲವೂ ಅಷ್ಟು ತೂಕವಾದ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಬರಹ.

ಮೂಲಭೂತ ಸಂಶೋಧನೆ, ತಲಸ್ಪರ್ಶಿ ಮತ್ತು ಭೇದಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದ ಪುಟಗೊಂಡ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಕನ್ನಡದ ಸಂಶೋಧನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕ ಯೋಗ್ಯತೆಯವು.

ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ "ಛಂದೋಂಬುಧಿ" (ಪ್ರಕಾಶನ: ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ) ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಕೃತಿ. ವಿವರಣೆಗಳು, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮೌಲಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೂಲತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಗೇಯ ಪಾಠ್ಯಗಳ ವಿಚಾರ, ವಸ್ತುಕ ವರ್ಣಕ ವಿಚಾರ, ತಮಿಳಿನ ಅಶ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡದ ಗಣಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ನಮ್ಮ 'ಲಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ರಿದಂ'ಗೂ ಇರುವ ಭೇದ, ಗತಿ ವಿಚಾರ, ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸು- ಹೀಗೆ ಹತ್ತಾರು ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಇದರಲ್ಲಿವೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮಾಹಿತಿಯೂ, ಪ್ರೌಢ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಇರುವ ಈ ಗ್ರಂಥ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬಲು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥದ ಮೌಲ್ಯ ಹೊಂದಿದೆ.

"ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ" (ಪ್ರ. : ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ)- ಇದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ. ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವೆನಿಸಿದ ಗ್ರಂಥವಿದು. ಶ್ರುತಿ ಸಮಸ್ಯೆ, ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ವಿಚಾರ, ಮುಂತಾದವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಖಚಿತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಚಯ ನೀಡುವ ಈ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಂಥವು ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಗಹನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಶ್ರುತಿ ವಿಚಾರ ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಬೇರಾವನೇ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಹೇಳಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಮತವಿದೆ. (ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ)

ಕುಕ್ಕಿಲರು ಇಡಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆತುಕೊಂಡ ಒಂದು ಆಸಕ್ತಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು. ಅವರ ಈ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲವೇ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು'. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಗ್ರಂಥ. ಸುಬ್ಬನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿದ 'ಬತ್ತೀಸರಾಗ', 'ಬತ್ತೀಸತಾಳ'ಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ, ಕರ್ತೃತ್ವಗಳ ಕುರಿತಾದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿವೆ. ಡಾ। ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಡಾ। ಜಿ. ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯರವರ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಇದು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು.

ಹಲವು ಮೌಲಿಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಬೆದಂಡೆ ಚತ್ತಾಣ", "ದೇಶೀ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲ", "ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ, ಕರ್ತೃತ್ವ", "ಕರ್ನಾಟಕ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಚಾರ", "ಯವನ-ಯವನಿಕಾ", "ಸೂಡ ಸೂಳಾದಿ ಸಾಲಗ", "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ", "ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ವಿಚಾರ", "ಎಕ್ಕಲಗಾಣ"- ಈ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ, ಆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುವವು ಗಳಾಗಿದ್ದು, ಒಂದೊಂದು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿರುವುವು. ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಎಷ್ಟೋ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತರ್ಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆದು, ಸಂಶೋಧನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಮಹದುಪಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಉದಾ- "ಯವನ-ಯವನಿಕಾ" ಲೇಖನವು, "ಯವನ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಗ್ರೀಕ್' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅರಬಿ-ಪಾರ್ಸಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಿದೆ. "ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಚಾರ"ವು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಶೋಧನೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳ, ತಮಿಳು, ಪ್ರಾಕೃತಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದ್ದ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಆಳವಾಗಿ, ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದವರು. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಸತತ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮತ್ತು ಪರಿಪುಷ್ಟವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬಿಗಿಯಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ಅವರದು. ಅವರ ಶೈಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಳೆತರಹ, ಮತ್ತು ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯದಲ್ಲದ್ದು. ಆದರೆ, ತುಂಬ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು. ಸಂಕ್ಷೇಪ ಮತ್ತು ನಿಖರತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯಾದ ಶೈಲಿ ಅದು.

ಅವರು ಬರೆದಿರುವ "ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸು", "ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ'ನ ಅನುವಾದ, ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರತಿ- ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಿವೆ. ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ರಾಮಾಯಣವನ್ನಾಧರಿಸಿ, ವಿನೂತನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸನ್ನಾಹದಲ್ಲಿದ್ದರು.

ವ್ಯಕ್ತಿಶಃ ಕುಕ್ಕಿಲರು ತುಂಬ ಸ್ನೇಹಜೀವಿ. ಅವರ ಸಹವಾಸವೊಂದು ಉತ್ತಮ ಸತ್ಸಂಗದ ಅನುಭವ. ದಣಿವಿರದ ಮಾತುಗಾರರಾದ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ಖರ್ಚುವೆಚ್ಚ, ಆತಿಥ್ಯ, ಊಟತಿಂಡಿ, ಸ್ನೇಹಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳಿ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಅಪಾರ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿದವರು. ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬೆನ್ನು ಹಿಡಿದು, ತಿರುಗಾಟ ನಡೆಸಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಛಲಗಾರ. ಪ್ರಚಾರ, ನೆರವುಗಳಿಗೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಹಾತೊರೆಯದ ವಿಚಿತ್ರ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗಲೂ, ಸಂಶೋಧನೆಯಷ್ಟೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ದುಡಿಮೆ. ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಯಾದ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಇದ್ದಕೂಟ, ಅದು ಖಾಸಗಿಯಾಗಿರಲಿ, ವೇದಿಕೆಯಾಗಿರಲಿ, ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಘನವಿದ್ವಾಂಸ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಶೋಧಕರಾದ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಪಡೆದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಮನ್ನಣೆ ತುಂಬ ಕಡಿಮೆ. ತಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಅವರನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

(ಅಭಿಮಾನ, ದ. ಕ. ಜಿಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಗ್ರಂಥ, ಪುತ್ತೂರು.)

ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು

●

ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ನನ್ನ ಸೋದರ ಮಾವನ ಮಗ. ಅವರು ನನಗಿಂತ ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಿರಿಯರು. ಅವರು ದಿವಂಗತರಾದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಬರೆಯುವ ಯೋಗವು ನನಗೆ ಬಂದುದು ನನ್ನ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ. ಅವರಿಗೂ ನನಗೂ ಒಂದೇ ಹೆಸರು. ನನ್ನ ಮಾತಾಮಹನೇ ಅವರ ಪಿತಾಮಹ. ನಾನು ನನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ದ್ವಿತೀಯ ಪುತ್ರ. ಅವರು ಅವರ ತಂದೆಗೆ (ಏಕಮಾತ್ರ) ಪ್ರಥಮ ಪುತ್ರ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಎರಡನೆಯ ಮಗನಿಗೆ ಮಾತಾಮಹನ ಹೆಸರು; ಮೊದಲನೆಯ ಮಗನಿಗೆ ಪಿತಾಮಹನ ಹೆಸರು. ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಹೆಸರು ಒಂದೇ ಆದುದಕ್ಕೆ ಇದುವೇ ಕಾರಣ.

ಅವರನ್ನು ಅವರ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಅವರು ಜನಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದೆ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದಲೂ, ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೃಹಕಲಹದಿಂದಲೂ, ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇತರರು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಭೂಸಂಬಂಧವಾದ ದುರ್ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದಲೂ ನಾನಾ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಅವರು ಗುರಿಯಾದವರಾದರೂ ದೈವಕೃಪೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಸಾಹಸಬಲದಿಂದ ಆ ಪೀಡಾಪರಂಪರೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೆಟ್ಟಿ ಗೆದ್ದು ಮೆರೆದ ಭಾಗ್ಯವು ಅವರದು. ಅವರ ಜೀವನಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವುದಾದರೆ ಅದೊಂದು ನಿರಂತರವಾದ ದಂಡಯಾತ್ರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದೊಂದು ವಿಜಯಯಾತ್ರೆಯೆಂದರೂ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಎರಡು ದಿನಗಳ ನಿರಂತರ ಪ್ರಸವವೇದನೆಯಿಂದ ಅವರ ಜನ್ಮವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವರ ಮರಣವು ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿತು.

ಅವರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಅವರ ಮನೆಯ ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಸಣ್ಣ ಶಾಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷ ನಡೆಯಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆ ಶಾಲೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಾದುದರಿಂದ ಅವರು ಮುಂದಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ತಾಯ ತವರು ಮನೆಯನ್ನು ಸೇರಿದರು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೌಢ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಪಮರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರೂ ಆದ ದಿವಂಗತ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು (ಇವರು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿದ್ದು ಅಡಿಕೆ ಸಾಹುಕಾರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಇವರು ಸಾಹುಕಾರ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು) ಇವರ ಸೋದರಮಾವ. ಇವರ ಪಿತಾಮಹ, ಎಂದರೆ ನನ್ನ ಮಾತಾಮಹ, ಕುಕ್ಕಿಲ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಯಾನೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೂ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದು ರಾಮಾಯಣ, ಭಾಗವತ, ಆದಿತ್ಯ ಪುರಾಣ, ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ರಾಮಾಯಣ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪಠಿಸಿದವರು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವುಗಳನ್ನು ಓಲೆಯ ಗರಿಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಿಕೊಂಡವರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ನಾನು ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪಿತೃವಿಯೋಗವನ್ನು ಹೊಂದಿದವನಾಗಿ ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ

ಇದ್ದವನು. ಆಗ ಅವರು ತಾವು ಪ್ರತಿಮಾಡಿಸಿದ್ದ ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಚಿತ್ರಾತ್ರ ಭಾಗವತಗಳನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಓದಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ, ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ಪೌತ್ರನಿಂದಲೂ ಓದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ವಿಷಯಭೂತರಾದ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಗುವಂತಾಯಿತು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ನೆರೆಮನೆ ಯೆಂಬುದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಯೇ ಎಂಬಂತಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಮಿತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಆ ಮನೆಯ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.

ಬಡೆಕ್ಕಿಲದ ಬಳಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಮುಂದಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಪುತ್ತೂರಿನ ಬೋರ್ಡು ಹೈಸ್ಕೂಲಿಗೆ ಸೇರಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನ ಪಂಡಿತರಾಗಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಕಡವ ಶಂಭು ಶರ್ಮ, ವೇದಾಂತ ಶಿರೋಮಣಿ-ಇವರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಾಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಹೈಸ್ಕೂಲು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವುದು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಜ್ಜ ತೀರಿ ಹೋದರು. ಅವರ ತಂದೆ ದಿ. ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಕೃಷಿ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಗನ ನೆರವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಿಂದ ಅವರನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಮನೆಗೆ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಕೃಷಿಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಪುಣರಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದರು. ಆದರೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ತೃಷ್ಣೆ ಅವರನ್ನು ಬಿಡದುದರಿಂದ, ತಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಯಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ, ಆಗ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ್ದ ನನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಖಾಸಗಿ ಯಾಗಿ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಷನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡರು. ಅದರಂತೆ, ನನ್ನ ಮಿತ್ರರೂ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಬೆಳ್ಳೆ ಭುಜಂಗರಾಯರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಂತೆ ನಾನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯ ಉಪಸಂಪಾದಕನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾನು ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದುದರಿಂದ ನಾನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಲೇಖನ ಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಅವರಿಗೆ ಆಗುವಂತಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷ ನನ್ನ ಮನೆ ಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಇದ್ದುದರಿಂದ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ವಭಾವ ಪರಿಚಯವೂ ಸ್ನೇಹವೂ ಪ್ರಗಾಢವಾದುವು. ಮತ್ತು ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪಠನ ವನ್ನೂ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಾ ಇದ್ದುದಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ನೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಲೇಖನಕಲೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಆದರೆ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಷನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗವು ಅವರಿಗೆ ಒದಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ತಂದೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧಿಕರೊಬ್ಬರ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಆರ್ಥಿಕ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದರಿಂದ ಇವರು ಸ್ವಗೃಹಕ್ಕೆ ಹಿಂತೆರಳಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಗೃಹಕೃತ್ಯಗಳೊಡನೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾಯನ, ಮೃದಂಗವಾದನ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಪೃತರಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗೆ ಯಾವುದೊಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಕುಳಿತು ತೇರ್ಗಡೆ ಹೊಂದಿದವರಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬಹುಶ್ರುತರಾದ ಘನವಿದ್ವಾಂಸರೆನಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಅವರ ತಂದೆಯ ಅಚಾತುರ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದ ಬವಣೆಗಳನ್ನೂ, ಕೋರ್ಟುಕಛೇರಿಗಳ ಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿ ಅವರು ಪಟ್ಟ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ, ಅವರ ಕುಟುಂಬದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ವಾಚಕರಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಆಗಲಾರದೆಂಬುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸದೆ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇವೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ.

ಅವರ ಲೇಖನಕಾರ್ಯಗಳ ನಿಜವಾದ ಆರಂಭವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಆಯಿತೆಂದರೆ ಬಹುಶಃ ಅದು ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. (ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನನ್ನೊಡನಿದ್ದ ಅವರು ಸ್ವಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದ ಮೇಲೆ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ಒಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆದದ್ದುಂಟು; ಅದು ಧಾರವಾಡದ "ಜಯಕರ್ಣಾಟಕ" ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು.) ಅವರು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಕೋಟ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಕಾರಂತರ ಆ ಗ್ರಂಥವು ಹೊರಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದ್ದ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ ಈ ಇಬ್ಬರು ಮಹನೀಯರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಫಲವಾಗಿ, ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂದೂ ಅತಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದೂ ಕನ್ನಡಿಗರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಂಬುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂದರೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬರ್ಥವಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದುದರಿಂದ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಒಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಅವರು ಬರೆದರು. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಏಕಲಗಾಯನ' ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯ ತದ್ಭವವೆಂದೂ ('ಗಾಯನ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಗಾಯಕ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ) ಎಂದರೆ 'ವಾದ್ಯಾದಿಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವವನು' ಎಂಬುದೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದ ಆಧಾರದಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. (ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ 'ಏಕಲಗಾಯನ', 'ಯಮಲಗಾಯನ', 'ವೃಂದಗಾಯನ' ಎಂಬ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಉದಾಹರಿಸಿದ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ' ಎಂದೇ ಇದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಅದು 'ಗಾಯಕ'ನೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಾರದೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಗಾಯಕ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಗಾಣ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವು ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: 'ರಸಮೊಸರ್ವನ್ನೆಗಂ ತಗುಳೆ

ಪಾಡುವ ಗಾಣರ ಗೇಯಂ' (ಪಂ.ಭಾ), 'ನರ್ತಕರ ಜಾಣರ ಗಾಣರ ಗೇಯಗೋಷ್ಠಿಯೊಳ್' (ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆ)- ಇತ್ಯಾದಿ. 'ಏಕಲ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವಂತೂ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರೂಪ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ 'Solo' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ).

'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ'ದ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ 'ಒತ್ತುವ ಪಂಚಮ ನುಣ್ಬರಂ' ಎಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾಠವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಪಂಡಿತ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮಾಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ಕಾರಂತರು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದ ಊಹೆ 'ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಂ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಮಾಸ ಪದವೆಂಬುದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದುದಾಗಿತ್ತು. ಸಮಾಸಪದವೆಂದು ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಇದೊಂದು ಅರಿಸಮಾಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲೇನೋ ಪಾಠದೋಷವಿದೆಯೆಂಬ ಶಂಕೆ ಹುಟ್ಟಿ, ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಆ ಗ್ರಂಥದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ತೆರಳಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅದರ ಓಲೆಯ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಅದು 'ಪಂಚಮನುಣ್ಬರಂ' ಎಂದಿರದೆ 'ಪಂಚದ ನುಣ್ಬರಂ' ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. 'ಪಂಚ' ಎಂಬುದು 'ವಂಶ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವ ರೂಪ ('ಬಂಚ' ಎಂಬುದು ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ತದ್ಭವ ರೂಪ). ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ವಂಶ' ಎಂಬುದು ಕೊಳಲು ಮೊದಲಾದ ಸುಷಿರವಾದ್ಯ (ಊದುವ ವಾದ್ಯ)ಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಂಶ ವಾದ್ಯವು 'ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ'ವಾಗಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ 'ಪಂಚದ ನುಣ್ಬರಂ' ಎಂದರೆ 'ವಂಶವಾದ್ಯದ ಮಧುರಧ್ವನಿ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ಸಂಗೀತದ ಪಂಚಮಸ್ವರಕ್ಕೂ 'ಪಂಚದ ನುಣ್ಬರಂ' ಪದ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದ ಪದ್ಯಾರ್ಥ ವನ್ನು ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಮಹನೀಯರಿಬ್ಬರೂ ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆಂಬುದನ್ನು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧ ವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದರು. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ವಿದ್ವತ್ತೆಯೂ, ಸಂಶೋಧನ ಶಕ್ತಿಯೂ ಅವರ ಈ ಲೇಖನದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆಲ್ಲ ಅವರ ಹೆಸರು ಪರಿಚಿತವಾಗು ವಂತಾಯಿತು. ಮತ್ತು 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣವೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ'- ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯ ನಿರಸನವೂ ಆಯಿತು. (ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ನಾಗಸ್ವರ ವಾದ್ಯಮೇಳವನ್ನು 'ಪಂಚವಾದ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಇವೆರಡು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂದೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಪಂಚವಾದ್ಯ'ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಐದುವಾದ್ಯಗಳ ಕೂಟ' ಎಂಬರ್ಥವೆಂದು ಕೆಲವರು ಭ್ರಮಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ಕೇಳಿದಂತೆ ಕೇವಲ ನಾಗಸ್ವರವೊಂದನ್ನೇ 'ಪಂಚವಾದ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. 'ಪಂಚವಾದ್ಯ'ವೆಂದರೆ 'ವಂಶವಾದ್ಯ' ಎಂದು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಮಾಡಿದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಈ ರೂಢಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ. ಐದು ವಾದ್ಯಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೂಟವನ್ನು ಕೇರಳೀಯರು ಪಂಚವಾದ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪಂಚವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಪಂಚವಾದ್ಯ ಮೇಳಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಬೇರೆ; ಈ ವಾದ್ಯಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಪಂಚವಾದ್ಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಐದು ವಾದ್ಯಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಗಸ್ವರ, 'ಒತ್ತು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯ ಮತ್ತು

'ಸಮ್ಮೇಳ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಯಮಲ ರೂಪದ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯ- ಇವು ಮೂರೇ ಇದ್ದರೂ ಮೇಳವು ಪೂರ್ಣವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ).

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಓದಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸ್ವರಭೇದಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರುವಂತೆ ಕಂಡುಬಂದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸ್ವರಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದು ಅಜ್ಞೇಯವೆಂಬಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತಜ್ಞರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ವಿಷಯದ ಯಥಾರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕುತೂಹಲವುಂಟಾಗಿ ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಸ್ವರಕಂಪನ ಸಂಖ್ಯಾದಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರು. ಈ ತಮ್ಮ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ "ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ" (ಭರತನ ಶ್ರುತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸ್ವರಸಮೀಕರಣ") ಎಂಬ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದೊಂದು ನಿಬಂಧವನ್ನು ಬರೆದು ಅದನ್ನು ಪುಸ್ತಕರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದರು. ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದಿ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ವಿದ್ವತ್ತೆ ಎಷ್ಟು ಅಗಾಧವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದರ ಪರಿಚಯವಾಗದಿರದು. ಅವರ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಇಂತಹದಾಗಿದ್ದರೂ, ನನಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಈವರೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾರೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋದಂತಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಅಥವಾ ಖಂಡಿಸಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಏನನ್ನೂ ಬರೆದದ್ದು ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಹಾಗೆ ಶ್ರಮಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕನ್ನಡಿಗರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಇತರ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗಿವೆ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಡ (ಸೂಳ), ಸಾಲಗ ಅಥವಾ ಸಾಳಗ (ಛಾಯಾಲಗ) ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮತ್ತು ಅದುವರೆಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಹೇಳದಿರುವ ಹಲವು ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಇಂತಹ ಲೇಖನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರೆ ಅದೊಂದು ಅತ್ಯುಪಯುಕ್ತವಾದ ಪುಸ್ತಕವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಗ್ರಂಥಲೇಖನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಮಹನೀಯರು. ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸರ್ವೋನ್ನತ ಕವಿಯಾದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಚನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಲವು ಪ್ರತಿಗಳ ಸಾಹಾಯ್ಯದಿಂದ ಪರಿಶೋಧಿಸಿ ಆ ಕವಿಯ ಕಾಲದೇಶಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವನ ರಚನೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರೌಢವಾದೊಂದು ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟವೊಂದನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದ ಈ

ಬೃಹತ್ಸಂಪುಟವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಈವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆಂದು ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ. ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಗಳ ಸಾಹಾಯ್ಯದಿಂದ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಪಾಠಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾನಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಅಪಾರವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಬಂಧಗಳಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ತಮ್ಮ ವೈದುಷ್ಯವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪೀಠಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಸಹ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದ ಅಮೋಘವಾದೊಂದು ರಚನೆ ಇದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ರಚನೆಗಳ ವಿಷಯಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವರ ನಿರೂಪಣ ವಿಧಾನವೂ ಅವರ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾದವುಗಳು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿದೋದುವ ಕೆಲಸವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸುಲಭವಲ್ಲ; ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ವಿಶೇಷತಃ ತಜ್ಞರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವು ರೋಚಕವಾಗಬಲ್ಲವು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾಗಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವರು ಬರೆದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಕವಾದ ಲೇಖನಗಳಂತೆಯೇ ಇವು ಸಹ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದೊಂದು ಪುಸ್ತಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಾಸಕ್ತರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರೆಲ್ಲರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗದಿರದು.

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಅಪರ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ವಹಿಸಿ ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತಮಿಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕುರಿತಾಗಿ ಸಣ್ಣದಲ್ಲದ ಒಂದು ನಿಬಂಧವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾತನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾದ 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಮ್' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನೂ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದರೆಂದು ಸಹ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅವು ಮುದ್ರಿತವೇನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಆ ಬರಹಗಳ ಸ್ಥಿತಿ ಈಗ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂಬುದೂ ನನಗರಿಯದು. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ತರುಣರು ಅವರ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಬರಹಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರುವರೆಂದು ಆಶಿಸಲೇ?

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಬಹು ಭಾಗವನ್ನು ಹೋರಾಟದಲ್ಲೇ ವ್ಯಯಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಜಯಿಗಳೇ ಆಗಿ ತಮ್ಮ ಕೊನೆಗಾಲದ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನದಿಂದಲೂ ಶಾಂತಿಯಿಂದಲೂ ಕಳೆದು ಒಂದು ದಿನ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಭೋಜನಾನಂತರ ಆರಾಮಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಗಲೇ ಯಾವ ಗದ್ದಲವನ್ನೂ ಮಾಡದೆ ಅವರ ಪ್ರಾಣಪಕ್ಷಿ ಗೂಡಿಂದ ಹಾರಿಹೋಯಿತು. ಅವರ ಸಾರ್ಥಕ ಜೀವನ ಸೌಧಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಯಾಣವು ಕಲಶವಿಟ್ಟಿತು. All is well that ends well.

(ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ 'ವಿಚಾರಪ್ರಪಂಚ' ೧೯೯೨.)

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಕಣ್ಮರೆ

●

ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ

ಕನ್ನಡದ ಎಲೆಮರೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ತೀರಿಕೊಂಡು (ಜುಲೈ ೨೧) ಇಂದಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಒಂದು ತಿಂಗಳಾಯಿತು. ಮಂಗಳೂರಿನ ಮಿತ್ರರು ಶ್ರೀ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಕಾಗದ ಬರೆದು ತಿಳಿಸದಿದ್ದರೆ ನನಗೆ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೊ, ಜೋಶಿಯವರು ವಿಷಯ ನನಗೆ ತಿಳಿಯಲಿ ಎಂದು ಕಾಗದ ಬರೆಯುವ ಸೌಜನ್ಯ ತೋರಿದರು. ನಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಒಂದು ಪತ್ರಿಕೆಗೂ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸುದ್ದಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲವಂತೆ.

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು (ಜೂನ್ ೭, ೧೯೧೧) ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿ ವಿಟ್ಲಪಡ್ನೂರು ಕುಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ. ಅಜ್ಜ ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಭಟ್ಟರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಆರಂಭ. ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿರುವ ಭಾವ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಆಗ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಸಹಾಧ್ಯಾಯಿ. ಮುಂದೆ ಸೋದರಮಾವ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಪಾಠ; ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಕೆಲಕಾಲ ಶಾಲೆಗೂ ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಂಟನೆಯ ತರಗತಿಗೇ ಶಾಲೆಯ ಓದು ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಮುಂದೆಯೂ ಇದೇ ಗತಿ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರಿಗೆ ಪದವಿ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಸ್ವನಿರ್ಮಿತ ಮನುಷ್ಯರಾದರು. ವಿದ್ವಾಂಸರೆನ್ನಿಸಿದರು.

ಸೋದರ ಮಾವನ ಮನೆಯ ಮರೆಯದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮುಂದೆ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಹೀಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರು : ''ಇದ್ದವರು ಬಂದವರು ದೊಡ್ಡವರು ಸಣ್ಣವರು ಯಾರೇ ಆಗಲಿ, ಅವರನ್ನು ಕರೆದು ಕೂರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ (ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ) ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೀತಿ. ಕಾವ್ಯಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳೂ, ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ ಕವಿತೆಗಳೂ ಈ ಪ್ರವಚನದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ರಸಿಕರು ವಿದ್ವಾಂಸರಾರಾದರೂ ಬಂದಿದ್ದರೆಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವ ತನಕವೂ ಈ ಕಾವ್ಯಗೋಷ್ಠಿ ನಡೆಯುವುದಿತ್ತು. ಈ ರಸದೂಟಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಊರ ಒಳಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕವಿಗಳು, ಭಾಗವತರು, ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಅದೆಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ದಿನ ದಿನ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಇವರು ನನಗೊಬ್ಬನಿಗೇ ಏಕೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊಡ್ಡಮಾವ ಎಂದೆನಿಸಿತ್ತು.''

ಇಂಥ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ರುಚಿ ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಬೆಳೆದವು. ಕಡವ ಶಂಭು ಶರ್ಮ, ಕನ್ನೆಪ್ಪಾಡಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಿತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮೊದಲಾದ ಅಂದಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಡನೆ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ವಿದ್ವಾನ್ ಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪರೊಡನೆ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರು. ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ 'ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು'

ವಾರ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಕಾನ್ವೆಂಟೊಂದರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಬನಾರಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸ್ವಂತ ತಯಾರಿ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ಕೋಲಾಹಲ ದಲ್ಲಿ ಆ ಪರೀಕ್ಷೆ ನಿಂತೇ ಹೋಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ಉಪಾಧಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ! ಕೃಷಿಕರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸಿ ಶ್ರಮದ ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಜೊತೆಗೆ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಕೃಷಿಯನ್ನು ನಡೆಸಿ ಬದುಕಿಗೆ ಆನಂದ, ತೃಪ್ತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಹರವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಭಾರತ ಬಿಂದೂರಾಯರ ಭಾರತವಾಚನ ಕೇಳಿ, ಮಾರುಹೋಗಿ ಗಮಕಾಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದರಂತೆ! ಯಕ್ಷಗಾನವಂತೂ ಮನೆಯದೇ ವ್ಯವಹಾರ. ಸಹಜವಾದ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅವರು ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಬಲ ತಂದುಕೊಂಡರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು.

ನಾನು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದ್ದು ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಬರಹದಿಂದಾಗಿ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರ, ಖಂಡಿಸುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ದೊಡ್ಡದಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರೂ ಸೇರಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. "ಕಾರಂತರು ಏನೇನು ಹೇಳಿರುವರೊ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಖಂಡಿಸಬೇಕು. ಅವರು ಮಾಡಿದುದಕ್ಕೆ ದ್ವಿಗುಣಿತವಾದ ಅಧಿಕ್ಷೇಪವನ್ನು ನಾವೂ ಮಾಡಬೇಕು. ಅವರು ಸತ್ಯ ದ್ರೋಹಿಗಳೆಂದು ಸಾರಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರು ಉಳಿದೀತು." ಎನ್ನುವ ಉದ್ರೇಕಿತರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದರಿಂದ ಕಾರಂತರನ್ನು ಅಳೆಯಬಾರದೆಂದೂ, ಅವರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸ ಬೇಕೆಂದೂ ಅವರು ಜೊತೆಯವರಿಗೆ ಹೇಳಿದರು. "ನಾವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಊರಿನವರು. ಆತನಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕುಲ, ಜಾತಿ, ನೀತಿ ಒಂದನ್ನು ನಾವರಿಯೆವು. ಆತನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಆತನು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾವುವು ಎಂಬ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಆತನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸುಧಾರಕ ನೆನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಬರೆದವನೆನ್ನುತ್ತೇವೆ; ಆತನ ಸುಧಾರಣೆ ಏನು, ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಲಕ್ಷಣ ಏನು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯ ಕವಿಕೃತವಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಹಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅವೊಂದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಕೃತಾತ್ಮರಾಗಿ ನಾವಿರುತ್ತಾ ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ವಾದಕ್ಕೆ ಉದ್ರೇಕ ಗೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆಯೇ?" ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳಿದರು. "ಅಭಿಮಾನ ಮೂರ್ಛಿತರಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮನ್ನು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರು ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬ ಸದ್ಭಾವನೆಯಿಂದ ಸಹನಶೀಲರಾಗಿ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗೋಣ" ಎಂದು ಅವರು ಕಾರಂತರಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರು.

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೂ, ಮಂಡಿಸಿದ ವಾದವನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡು ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಹೇಳಿದರು: "...ನೀವು ಮುಂದಿರಿಸಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು

ಒಪ್ಪತಕ್ಕವಾಗಿವೆ. ಗ್ರಹಣೀಯವಾಗಿವೆ. ಆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಸಂಶಯಪಡತಕ್ಕಂತೆ ವಿವೇಕಿಗಳಿಗಾದರೂ ಎಡೆದೊರೆಯಲಾರದೆಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ.''

ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಸಂಶೋಧನೆ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ನನಗೆ ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಿತ್ರರಾದ ಜಿ. ಟಿ. ನಾರಾಯಣರಾಯರು ''ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದೇ?'' ಎಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಾಗ ಸಂತೋಷದಿಂದಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೆ. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರು. 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ', 'ಮಾನವಿಕ' ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದ 'ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಮೂಲ', 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು', 'ಬೆದಂಡೆ-ಚತ್ತಾಣ' ಮೊದಲಾದ ಲೇಖನಗಳೂ, 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವೂ ಆಗ ಪಂಡಿತರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದವು. 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಪರಿಚಯ ನಿಕಟವಾಯಿತು. ಅವರು ಆಗಾಗ ನನ್ನ ಬಳಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಿಳಿಯುಡುಗೆಯ, ಕೆಂಪು ಮುಖದ, ಆಕರ್ಷಕ ನಗೆಯ ಅವರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಸದಾ ಸಂತೋಷದಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಗುಣಗಳೆಂದರೆ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹ ಶೀಲತೆ. ಅವರ ಸೊಗಸಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಪ್ರಕಟಿತ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುಶಃ ನಾಲ್ಕೇ ನಾಲ್ಕು ಇರಬೇಕು. 'ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬಕವಿಯ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕರ್ತೃತ್ವದ ನಿರ್ಣಯ' ಎಂಬುದು ಅವರ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಭಾಷಣ (೧೯೬೧). ಕೋಟೆಕಾರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕ ದಿಂದಲೇ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದರೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟ ವಾದ 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ' (ಪ್ರ : ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು) ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪುಸ್ತಕ. ''ಛಂದಸ್ಸಿನ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನವು ಅಪರಿಹಾರ್ಯ''ವೆಂದು ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ''ವ್ಯಾಕರಣ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವೋ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಹುಟ್ಟುವುದು'' ಎಂಬುದು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಫಲವಾಗಿ ಇಂಥದೊಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುವುದೂ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ''ಯಾವುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಬಯಕೆಯಿಂದ ನಾನು ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥಮನನಾದಿ ಕ್ಲೇಶಗಳನ್ನು ಯಥಾಶಕ್ತಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೆನೋ ಅದಿಂದು ನನಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವಂತಾಗಿದೆಯೆಂದು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪುಸ್ತಕ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಲಭಿಸಿದೆಯೆಂಬ ಅವರ ಮಾತು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಶಿಫಾರಸ್. ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ವಿಚಾರಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ.''

ಡೆಮ್ಮಿ ಆಕಾರದ ಏಳುನೂರ್ಮೆವತ್ತು ಪುಟಗಳ ದೊಡ್ಡ ಪುಸ್ತಕ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' (೧೯೭೫). ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಎಲ್ಲಾ ಹತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ, ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣವೂ ಈ ಮೊದಲು ಹೀಗೆ ಒಂದೆಡೆ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಕುಕ್ಕಿಲರು ತುಂಬಾ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ ಈ ಬೃಹತ್ ಸಂಪುಟವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು

ಬರೆದಿರುವ ಪೀಠಿಕೆ ಸುಬ್ಬನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮೌಲಿಕ ವಾದದ್ದು. ನಾಗವರ್ಮನ 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ' (೧೯೭೫ ಪ್ರ. ಡಿವಿಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು) ಕುಕ್ಕಿಲರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥ. ತುಂಬ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಅವರು ಈ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಅನೇಕ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನು, ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡ ಪಾಠಗಳನ್ನೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಹಿಸಿರುವ ಶ್ರದ್ಧೆ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಹೊಳವುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಬರವಣಿಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾದುದಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಲ ಅವರ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಪಡಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಯಕ್ಷಗಾನಕಲೆ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ತತ್ವಗಳು, ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಅದರ ಹೋಲಿಕೆ-ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು-ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲಸ ವಿಶೇಷ ಉಲ್ಲೇಖಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು. ಅವರಿಗೆ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅನುವಾದ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಡನೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅವರು ಆಶಿಸಿದ್ದರು. 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ' ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಬರೆಯಲು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದರು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲ ಅವರು ತೀರಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಯಾವಯಾವ ಹಂತ ಗಳಲ್ಲಿದ್ದವೋ ತಿಳಿಯದು. ಅವರ ಬಿಡಿಬರಹಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದು ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಸಾಕಾಗು ವಷ್ಟಿದೆ. ಯಾರಾದರೂ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿ ಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಕ್ಕಿಲರ ನೆನಪಿಗೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕರ್ತವ್ಯದ ಕೆಲಸವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಓದಲಿಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿ ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ. ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಸಂಬಳಕ್ಕಾಗಿಯೋ, ವಾರ್ಷಿಕ ವರದಿಯ ಪುಟಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಸಂಶೋಧನೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತ ಆಸಕ್ತಿ, ಪ್ರೀತಿ ಗಳಿಂದ ತಮಗೆ ತೋರಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಸಾರ್ಥಕ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.

(ಪ್ರಜಾವಾಣಿ : ಆಗಸ್ಟ್ ೨೧, ೧೯೮೮)

ಬಹುಶ್ರುತ ವಿದ್ವಾಂಸ

●

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ

ಸುಮಾರು ಮೂರುವರೆ ದಶಕದ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಮಂಗಳೂರಿನ ಕರಂಗಲಪಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುರು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾನು ದಿವಂಗತ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರನ್ನು ಕಂಡದ್ದು. ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಈ ಇಬ್ಬರು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರುಗಳೂ ಭಾವನೆಂಟರು, ವಿದ್ವದ್ ವಿನೋದಿಗಳು; ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಪನ್ನರು.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರನ್ನು ಕಂಡ ಮೊದಲಲ್ಲೆ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಮಧ್ಯಗಾತ್ರದ ನಸು ಸ್ಥೂಲ ದೇಹಯಷ್ಟಿ, ಗೌರವರ್ಣದ ವಿಶಾಲ ಮುಖ, ಸಮೃದ್ಧನಗೆ, 'ಟಾತಡಾಢಣ' ಧೋರಣೆಯ ಖಚಿತವಾದ ಗಟ್ಟಿದನಿ.

ಶುಭ್ರ ಖಾದಿಯ ಕಚ್ಚೆ ಪಂಚೆ, ಜುಬ್ಬಾ, ಗಾಂಧಿ ಟೊಪ್ಪಿ ಅವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಒಪ್ಪುತ್ತಿತ್ತು.

ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಪುಸ್ತಕ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಿಸಿಯೇರಿತ್ತು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿದ್ದವು. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಸು ಪಾಲುಗೊಂಡಿದ್ದೆ. ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಆಗಾಗ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಕುಕ್ಕಿಲರನ್ನೂ ನನ್ನನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಪರಿಚಯಿಸಿ 'ನೀವಿಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕರಿಸಿ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸರಿಯಾದ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿರಿ'- ಎಂದು ಆದೇಶವಿತ್ತರು.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಪರಿಚಯ ನಿಕಟವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅವರ ಅಗಾಧ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ತೀವ್ರ ಜ್ಞಾನದಾಹ, ದಣಿವಿಲ್ಲದ ದುಡಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಅಚ್ಚರಿಗೊಂಡೆ. ನಾವು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದೆವು. ಆಗಲೇ ತಕ್ಕಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ನಾವು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಕುಂಬಳೆ, ಕಾಸರಗೋಡು, ಕೂಡ್ಲು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಸಂಚರಿಸಿ ವಯೋವೃದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು, ಅನುಭವೀ ಹಿರಿಯರು ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಹಲವು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ತಾಡವಾಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾಗದದ ಪ್ರತಿಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾದವು. ಹಲವರು ಮಹನೀಯರ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆ ಕಣ್ವಪುರದವನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಮಗೇನೂ ಸಂಶಯ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ.

ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಾಚ್ಯಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ (ಒರಿಯೆಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರೆರಿ) ಸಾಕಷ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಓಲೆಗ್ರಂಥಗಳು ಇವೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ ಹತ್ತೆಂಟು ದಿನ ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಬಯಸಿದಂತೆ, ನಾನು ಅವರೊಂದಿಗೆ ತೆರಳಿದೆ.

ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತಾಡವಾಲೆಗಳಿದ್ದವು. ಓಲೆಗ್ರಂಥವಾಚನ ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ ಕರತಲಾಮಲಕ. ಅವರು ಓದಿ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ನಾನು ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೈಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ ಆಘಾತವೇನೋ ಆಗಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಅವರಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ತುಂಬಾ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾದ ಸಾಮುಗ್ರಿಗಳು ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ ದೊರೆತವು. 'ಐರಾವತ'ದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ, 'ಗಜನೋಂಪಿ'ಗಾಗಿ ಬಂದ ಅರಸುಗಳ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ 'ಕವಿದೇಸಿಂಗ' ಅರಸನೂ ಬಂದಿದ್ದ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ಇದ್ದುದು ನನಗೆ ನೆನಪಿದೆ. 'ಕವಿದೇಸಿಂಗ' (ಕವಿ ಜಯಸಿಂಹ) ಎಂಬುದು ಕುಂಬಳೆ ಅರಸರಿಗೆ ಇದ್ದ ಬಿರುದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆಯವನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಂಡೆವು.

ಶೂರ್ಪನಖೆಯ ಕುಚಚ್ಛೇದನ ಪ್ರಕರಣವು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಾಗಲೀ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವೇ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಬರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಒಮ್ಮೆ ನಾನು ಸಂತ ಅಲೋಶಿಯಸ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿನ 'ಆಟ್ಟಕ್ಕಥಾ' ಎಂಬ ಮಲೆಯಾಳ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದೇ ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ದಿ. ಕುಂಬಳೆ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಮಲೆಯಾಳದ 'ರಾಮನಾಟಂ' ಎಂಬ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜ ಕೃತ ಕಥಕಳಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖೆಯ ಕುಚಚ್ಛೇದ ಪ್ರಸಂಗ ಇರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಅವರು ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಗೊಂಡರು. ರಾಮನಾಟಂ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಆಗ ಮಲೆಯಾಳ ಭಾಷೆಯ ಲಿಪಿಜ್ಞಾನವಿತ್ತೋ ತಿಳಿಯದು. ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಚಲತೊಟ್ಟು, ಮಲೆಯಾಳ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಅಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅತಿಪ್ರಯಾಸದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಕಥಕಳಿ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ಇರತಕ್ಕ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಕೆಲವು ಭಾಗ ನೇರವಾದ ಅನುವಾದ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತು ಹಚ್ಚಿದರು.

ಕೋಟೆಕಾರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘದವರು ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಜಯಂತಿಯನ್ನು ಆಚರಿಸಿದಾಗ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ವಿಶೇಷ ಅತಿಥಿಯಾಗಿ ಆಗಮಿಸಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಸುಧೀರ್ಘವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರು. ಅದು ಒಂದು ಪುಸ್ತಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಓದಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು.

ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿದ ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ಕಾಲ ಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷವಿದ್ದುದನ್ನೂ, ಇತರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು ಕುಕ್ಕಿಲರು. ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ನಿಲುಮೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ, ಕಾಲಗಣನೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತುಸು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದೂ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಚರಿತ್ರೆಯೊಂದು ಸಿದ್ಧವಾದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಮತ್ತು ನಾನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟುದಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಿತ್ತು. ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಆ ಬಳಿಕ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರ ಭಟ್ಟರ 'ರಾಷ್ಟ್ರಮತ'ದಲ್ಲಿ ಲೇಖನಮಾಲೆಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬಂದೆವು. ಸುಮಾರು ೩೦-೪೦ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರಬೇಕು.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ ನೆಲಸಲು ಹೊರಟುದರಿಂದ ಈ ಕೆಲಸ ಮುಂದೆ ಸಾಗದಾಯಿತು. ಅವರ ಒಲವು ಸಂಗೀತ ಸಂಶೋಧನೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿತ್ತು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಚಾರ ಹೊಳೆದರೆ ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಯತತ್ಪರರಾಗುವುದು ಅವರ ರೂಢಿ.

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ- ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಅವರು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿದ್ದವು. ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಖರವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಇರತಕ್ಕ ಸಂಬಂಧ-ಸಾದೃಶ್ಯ-ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಳೆಯ ಮಟ್ಟುಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಮದ್ದಳೆವಾದನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ಹೇಳಿಯೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲೂ ಅವರು ಪರಿಣತರಿದ್ದರು. ಅವರ ಪರಿಣತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಲಾಭ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ದೊರಕದೆ ಹೋದರೂ ಸುದೈವದಿಂದ ಕೆಲವಾದರೂ ಉತ್ತಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ತುಂಬಾ ಅನುಕೂಲವಾಗಿತ್ತು. ತೆಲುಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತು, ಅದಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಅಮೂಲ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜ್ಞಾನಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಾಗಿ ಇವರ ಹಾಗೆ ಕಷ್ಟನಷ್ಟಪಡುವ ವೀರ ನಿಷ್ಠೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ನಾನು ಕಂಡದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮಾತುಕತೆಯಾಡುವುದೇ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಎಂಥವರನ್ನೂ ಎದುರುಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂಜರಿಯದ ಛಲ ಅವರದಾಗಿತ್ತು. ವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಲ್ಲದೆ ಯಾರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಸಮಂಜಸವಾದ ವಿತಂಡ ವಾದಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅವರು ಕೆಂಡವಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಅಂತರಂಗ ಆರ್ದ್ರವಾದುದಾಗಿತ್ತು; ಅವರು ತುಂಬ ಸ್ನೇಹಪರರರೂ ಸರಸಿಯೂ ಆಗಿದ್ದರು.

ಕುಕ್ಕಿಲರಲ್ಲಿ ಕಾಡುಹರಟೆ ಕಡಿಮೆ. ಏನಾದರೊಂದು ಗಮನೀಯ ವಿಚಾರದ ಸುತ್ತು ಅವರ ಮಾತುಕತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಎಳಸಿದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಅವರಿಗೆ ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಅವರು ಸರಸವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಬರೆಯಲೂ ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ, ಅವರ ಹಿರಿಯ ಬಂಧುಗಳಾಗಿದ್ದ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಬರೆದೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.*

(*ಈ ಲೇಖನವು ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ಗೌರವ ಗ್ರಂಥವಾದ 'ಕಾಣಿಕೆ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿದೆ.)

ನಾನು ಕಂಡ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು

●

ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ

ದಿವಂಗತ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ನಾನು ಎಂ. ಎ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗಲೂ ಅನಂತರ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಛಂದಸ್ಸು ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಿ. ಎ. ಐಚ್ಛಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವಾಗಲೂ ಓದಿದ್ದೆ ಮತ್ತು ಪುನಃ ಪುನಃ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅವರಿಗೆ ದಿ| ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕವಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಮೂಲಕವೂ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದೆ. ಅವರನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ನೋಡಿದುದು ಪುತ್ತೂರಿನ ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಸಂಮಾನ ನಡೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಅವರ ಲೇಖನಗಳಂತೆಯೇ ಅಂದಿನ ಅವರ ಭಾಷಣವು ಸಹ ಗಹನವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆಗಿತ್ತು.

೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಸಂಮಾನವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿ 'ರಂಗವೈಖರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಲು ನಮ್ಮೂರು ಕರೋಪಾಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂಶೋಧಕರಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯರಾದ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಲೇಖನವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಡಲು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಂಡೆವು. ತನಗೆ ಕೈಬೆರಳೊಂದು ನೋವಾಗಿದ್ದು ಬರವಣಿಗೆ ಕಷ್ಟ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಲಿಪಿಕಾರನೊಬ್ಬನಿದ್ದರೆ ಲೇಖನ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಲೇಖನದ ಲಿಪಿಕಾರನಾಗಿ ನಾನು ಹೋದೆ. ದಿವಂಗತ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯ ನನಗಾದುದು ಹೀಗೆ. 'ರಂಗವೈಖರಿ'ಗಾಗಿ 'ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ಬಗೆಗೆ ಅವರೊಂದು ಲೇಖನ ಬರೆಯಿಸುವುದ ರೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಮಾತಾಡಿದ ವಿಷಯಗಳು ನೂರಾರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಗ್ರಹದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಶ್ರಮ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳು ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು; ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿವಿಧ ಚರ್ಚೆಗಳು, ವಿವಿಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು, ಕನ್ನಡ ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರ, ತಮಿಳು ಛಂದೋವಿಚಾರ, ಕಥಕಳಿ (ಕಥಕ್ಕಳಿ ಎಂದು ಬರೆಯುವುದು ತಪ್ಪೆಂದೂ ಅದು ಕಥಕ್ + ಕಳಿ ಅಲ್ಲ; ಕಥ+ಕಳಿ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದವರು ಅವರು)- ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಿದರು. ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಅವರು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಕೇಳುವುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು.

'ರಂಗವೈಖರಿ'ಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆಯಿಸಿದ ಲೇಖನವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬರೆದುಕೊಂಡೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಬಹಳವಿದ್ದರೂ ಲಿಪಿಕಾರನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತೊಂದರೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲೇಖನವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದರು. ಆ ಲೇಖನವು ಅವರ ಇತರ ಎಷ್ಟೋ ಲೇಖನಗಳಿಗಿಂತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಒಂದು ಬಾರಿ ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ತಮ್ಮ ಅಪ್ರಕಟಿತ ತಮಿಳು ಛಂದೋವಿಚಾರದ ಬಗೆಗಿನ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದ್ದರು. ಛಂದಸ್ಸಂಬಂಧೀ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾಶನದ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿದೆಯೆಂದೂ ಲೇಖನಗಳ ಪ್ರಕಟನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆ ಎರಡು ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನನ್ನ ಕೈಗಿತ್ತರು. ಒಂದು ಲೇಖನವು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನದ 'ಲೋಚನ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿತು; ಮತ್ತೊಂದು ಮಂಡೆಚ್ಚ ಸ್ಮಾರಕಗ್ರಂಥವಾದ 'ಗಾನ ಕೋಗಿಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಯಿತು.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದರು. 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟನೆಯ ಅನಂತರ ಪ್ರಕಟವಾದ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಅವರೇ ತಪ್ಪಾಗಿ ಕಾಲನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆಂಬ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತ್ತು. ನಿಜವಾಗಿ ವಿಶ್ವಕೋಶಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಲೇಖನವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೇ ರಚಿತವಾದುದಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೇ ಮಾಡಿದ ಆ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯವು ಸರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಲೇಖನ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡುದು ಬಹಳ ಕಾಲದ ಅನಂತರವಾದುದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪ ಬಂದಿತ್ತು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಿ ನಾನು ಪತ್ರಿಕೆಗೊಂದು ಪತ್ರ ಬರೆದಿದ್ದೆ. ಅದೇ ದಿನ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಒಂದು ಪತ್ರ ನನಗೆ ಬಂತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ವಿವಾದಗಳು ಮುಗಿದಂತಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ನಾನು ಅವರಿಂದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ತಂದ ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತ, ಎಸ್. ಭೀಮ ಭಟ್ಟ ಮೊದಲಾದವರೊಳಗೆ ನಡೆದ ಪತ್ರಿಕಾ ಲೇಖನ ವಾದವಿವಾದಗಳ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನೂ ಆದಷ್ಟು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ತಲುಪಿಸುವಂತೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದರು. ಕೂಡಲೇ ಅವರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿಸಿ ಬಂದೆ. ಆ ದಿನ ಪುನಃ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಮಾನ ಅಂತಿಮವೆಂದೂ ಈಗಿನ ಕಾಲನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹಗಳೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದವಿವಾದಗಳು ಬಗೆಹರಿಯಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯಂತಹ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಆರಂಭಿಕ ಕೆಲಸಗಳು ನಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಾನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನಿತರ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರಲೇ ಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದರು.

ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ತೀರಿಕೊಂಡ ವಾರ್ತೆ ಬಂತು. ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿಗೆ ಅವರ ಲಿಪಿಕಾರನಾಗಿ ನಾನು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಿಸಿದ ಸ್ಮಾರಕ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭವೂ ನನಗೆ ಬಂತು. (ಈ ಲೇಖನವು ನಾನು ಸಂಪಾದಕನಾಗಿದ್ದು ಪುತ್ತೂರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘವು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನವಾದ
5 'ವಿಚಾರ ಪ್ರಪಂಚ' (೧೯೯೨)ರಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡಿದೆ.) ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ

ಭಟ್ಟರಿಗೂ ತಮಗೂ ಇದ್ದ ಬಾಂಧವ್ಯ ಸಂಪರ್ಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರು.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದವರು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರೊಂದಿಗೇ ಇದ್ದರು. ಅವರೊಳಗೆ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಚರ್ಚೆಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರೊಂದಿಗಿದ್ದುದು ಅವರಿಗೆ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಸಹಾಯವಾಯಿತು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪರ್ಕ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನ ವಿತ್ತಿತು. ಅದರ ಉಪಸಂಪಾದಕರಾಗಿಯೂ ಅವರು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಮಾಡುತ್ತ ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರೂ ಅವರೊಂದಿಗಿದ್ದರು. ೧೯೩೨ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಮಡಿಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ದಿವಂಗತ ಡಿ. ವಿ. ಜಿ. ಯವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಮ್ಮೇಳನ ದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು 'ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು' ಎಂಬ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ತಯಾರಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಮಂಡನೆಗಾಗಿ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಮಡಿಕೇರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೂ ಜೊತೆಗಿದ್ದರು. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೂ ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೊಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಓದಿದರಂತೆ. (ಈ ಲೇಖನದ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆಯೇ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ). ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಸಂಪರ್ಕ ಸಹವಾಸಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದೂಹಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಪುನಃ ಬರವಣಿಗೆ ತೊಡಗಿದುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಚಾರ ವಾದ ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕವೇ. 'ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ನಿನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರ; ಅದರಲ್ಲೇ ನೀನು ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಅವರಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದ ರಂತೆ. ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರೇ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ 'ರಾಷ್ಟ್ರಮತ' ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ 'ಏಕ್ಕಲಗಾಣ' ಎಂಬ ಅಮೂಲ್ಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಈ ಲೇಖನದ ತಯಾರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಬ್ಬರು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದೊಂದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಲೇಖನವೆಂದು ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ವಿಧದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ಚರ್ಚೆಗಳು, ಆಕ್ಷೇಪ ಪ್ರತ್ಯಾಕ್ಷೇಪಗಳು ಬಂದು ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ವಾಗಿದ್ದಾಗ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು 'ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ತಂದಿರಿಸಿದ ಕೋಲೊಂದು ಓರೆಯಾಗಿದೆ ಯೆಂದಾದರೆ, ಅದು ಓರೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ನೂರಾರು ವಿಧಗಳಿಂದ ವಾದ ಮಾಡಿಯೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿಯೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ; ಮಾಡಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ ಚರ್ಚೆ ವಿವಾದ ಗಳಿಲ್ಲದೆ, ನೇರವಾದ ಸರಿಯಾದ ಕೋಲೊಂದನ್ನು ತಂದು ಆ ಕೋಲಿನ ಸಮೀಪವೇ ಇರಿಸುವುದು. ಆಗ ಓರೆಯಾದ ಕೋಲು ಯಾವುದು, ನೆಟ್ಟಗಿರುವ ಕೋಲು ಯಾವುದು ಎಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು' ಎಂದು ಹೇಳಿದರಂತೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ

ಸಂಪಾದನೆಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಚ್ಚಿದರು. ಕೇವಲ ಒಣಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆಂದು ಮನಗಂಡು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ (ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನ-ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ) ಗುರುತಿಸುವಾಗ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' (೧೯೭೬) ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾಶನವೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಹಂತವಾಗುತ್ತದೆ. (ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತ- ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾಯರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಕಾಶನ; ಎರಡನೆಯ ಹಂತ- ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಪ್ರಕಟನೆ; ಮೂರನೆಯ ಹಂತ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಪ್ರಕಟನೆ; ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಂತ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಪ್ರಕಟನೆ; ಐದನೆಯ ಹಂತ- ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ'ದ ಪ್ರಕಟನೆ; ಆರನೆಯ ಹಂತ- ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ ಕೋಶ'ದ ಪ್ರಕಟನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಾಧ್ಯಯನ ಈಗ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿದೆ.)

ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ದೇಶೀಯವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಒಬ್ಬರು. ದಿವಂಗತ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು, ದಿವಂಗತ ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು, ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು- ಇವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನಗಳ ಮಾದರಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದಾಗ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದವರು. ದೇಶೀಯ ಸಂಶೋಧನ ವಿಧಾನ (Indigenous Research Methodology) ವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಇವರೆಲ್ಲರ ಪರಿಶ್ರಮವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಿನ್ನಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಚಾರಗಳ ಆಳವಾದ ಪರಿಚಯ, ಇತರ ದೇಶಭಾಷೆಗಳ ಪರಿಚಯ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ- ಈ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯುಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಿಂದ ಈ ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪಂಚಾಂಗ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮದೇ ವಿಚಾರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದವರಾದರೂ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗಿದ್ದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೂ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವತ್ತೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು.

ಒಂದು ಮಹಾಭಾರತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

●

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ

ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ - ೧೯೫೪ರಲ್ಲೋ '೫೫ರಲ್ಲೋ ಇರಬೇಕು. ನಾನು ಬೆಳಗಾವಿಯ ರಾಜಾ ಲಖಮಗೌಡಾ ಕಾನೂನು ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ ಸರದಾರ ವಲ್ಲಭಬಾಯಿ ಪಟೇಲರ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಯಿತು. ಆಗ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತ ನೆಹರೂರವರ ಸಂಪುಟ ದಲ್ಲಿ ಸಚಿವರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ದ. ಪ. ಕರಮರಕರರು ಭಾವಚಿತ್ರ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿದರು. ಅವರು ಅದೇ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಶ್ರೀ ಕರಮರಕರರು ಸರದಾರ ಪಟೇಲರದು ಒಂದು 'ಮಹಾಭಾರತೀಯ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ (Mahabharathan character) ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರು. ಎಂದರೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಭೀಷ್ಮ, ಭೀಮ, ಅರ್ಜುನರಂತಹ ಘನವಾದ, ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಮನಃಪಟಲದಿಂದ ಅಳಿಸಲಾರದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪಟೇಲರದು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದರು. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ನೆನೆದಾಗ ಕರಮರಕರರ ಈ ಮಾತು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಕುಕ್ಕಿಲದವರದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಮಹಾಭಾರತೀಯ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ.

ಸುಮಾರು ೧೯೫೧ ಅಥವಾ ೧೯೫೨ರಲ್ಲಿ ಅವರ ಊರಾದ ಕುಕ್ಕಿಲದ ಸಮೀಪದ ಕೋಡಪದವು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣರು ಭಾಗವತರಾಗಿ ಹಾಡಿದ್ದರು. ಇತರ ಅನೇಕ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದ ಉಚ್ಚಾರಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ನನ್ನ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂತು. ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನೆರೆಮನೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿಗೆ ಅವರು ಆಗಾಗ ಬರುವುದಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಯನ್ನೂ ಮಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಚ್ಚರಿಯಾಯಿತು. ಆ ಮೇಲೆ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರ, ಎಂದರೆ ೧೯೫೮ರ ಅನಂತರ ನನಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಪರಿಚಯ ಉಂಟಾದಾಗ ಕ್ರಮೇಣ ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತು, ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡುದು ಕಂಡುಬಂತು. ಇಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೈಯಾಡಿಸಿ ದರೂ ಅವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಕೇವಲ 'ಪಲ್ಲವಗ್ರಾಹಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ'ವಾಗಿರದೆ (ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೇಲು ಮೇಲಿನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಇರುವುದೂ ಇದೆ.) ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ'ವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ಪದವಿಗಳಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಾವನೇ ಗುರುವಿನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಗಳಿಸಿದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ಅವರದಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಅವರ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ

ಅನುಕರಣಶೀಲತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಬುದ್ಧಿಯೂ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಂತನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿದ್ದವರು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಅವರ ಸಮವಯಸ್ಕರಾಗಿದ್ದ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು. ಅವರು ಸಮೀಪದ ಬಂಧುಗಳು. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಬ್ಬರು ತಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಚರ್ಚೆಯು ಪ್ರಕೋಪಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಕೊನೆಗೆ "ಹಾಗಾದರೆ ನಿನಗೂ ನನಗೂ ಇನ್ನು ಮಾತಿಲ್ಲ" ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮರುದಿನ ಇದಾವುದರ ನೆನಪೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ, "ಅಪ್ಪೊ (ಹೌದೋ) ಕೃಷ್ಣಭಾವ...." ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಚರ್ಚೆ ಸುರುವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರೇ ಇದನ್ನು ನನಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರು.

ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಲಿ, ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರವೆ ಆಗಲಿ, ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸಂಶೋಧನವೇ ಮೂಲಮಂತ್ರ. ಅವರ ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ 'ಗತಾನುಗತಿಕ'ತೆ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಂತನವೇ ದಾರಿದೀಪ. ತಮ್ಮ ವಾದಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವರದು ಅರ್ಥವಾದವೋ (dogmatism) ಎಂದು ಭಾಸವಾಗಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಮಂಡನೆಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರೀ ವಿವಾದವೆದ್ದಿತ್ತು. ಈ ಕವಿ ಕುಂಬಳೆಯವನೆಂಬ ನಂಬುಗೆ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ದಿ| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದಾತ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಎಂಬವನಲ್ಲವೆಂದೂ ಕವಿಯು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದವನೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಈ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ "ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಕಾರಂತರೂ ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರಲ್ಲ. ಇದು ವಿರೋಧಾಭಾಸ. ಇದು 'ದೇವರಿಲ್ಲ' ಎಂದ ಹಾಗೆ. 'ದೇವರು' ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ದೇವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಹಾಗೆಯೆ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಇಲ್ಲ' ಎನ್ನುವಾಗ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಹಾಗೇ ಆಗಲಿಲ್ಲವೆ?" ಎಂದರು. ನಾನು ಹೇಳಿದೆ- "ದೇವರು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ 'ದೇವರು' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ನೀವು ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೀರೋ ಅಂತಹದೊಂದು ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದಿರುವಂತಹದನ್ನು ನೀವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಎಂದೇ ಆ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ಇಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದರ ಬದಲು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಕೂಡಲೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು "ಅದು ಸರಿ" ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ೧೮೨೭ರಲ್ಲಿ ಇದ್ದವನು ಎಂದು ಒಂದು ಕೋರ್ಟು ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ ಅವರ ಭಾಷಣವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಈ ವಾದವನ್ನು ದಿ| ಕಾರಂತರು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಈ ಕವಿಯ ಒಂದು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ "ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗ ತಾಲ ವಿಧದಿಂ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತ ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ "ದ್ವಾತ್ರಿಂಶದ್ರಾಗ ಸಂಮಿಶ್ರಂ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ತಾಲ ಲಾಲಿತಂ' ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ೩೨ ರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ತಾಲಗಳ ಪ್ರಬಂಧರಚನೆಯೂ ಸುಮಾರು ೧೬೫೦ನೇ ಇಸವಿಗಾಗುವಾಗ ಎಂದರೆ ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ ೭೨ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗ ಪದ್ಧತಿ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿತ್ತು ಎಂಬುದರಿಂದ

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಕವಿಯು ೧೮ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದವನು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಆ ಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಲಿಖಿತ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರತಿಗಳು ದೊರಕಿದುವು. 'ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗವು ೧೬೦೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾದುದು. ಹಾಗೂ 'ಐರಾವತ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗವು ೧೬೭೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾದದ್ದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಹಿಂದಿನವರು ಯಾವುದೇ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡುವಾಗ ಹಲವಾರು ಪ್ರತಿಕಾರರು ಕಾರ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ದಿನದ ತಿಥಿ, ವಾರ, ನಕ್ಷತ್ರ, ಸಂವತ್ಸರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇತ್ತು. 'ಎಫೆಮೆರಿಸ್' ಎಂಬ ಕೋಷ್ಟಕದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಇಸವಿ, ತಿಂಗಳು, ತಾರೀಕುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನವು ಅಥವಾ ಇತರ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕವಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದುವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನವೆಂದೂ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಊಹೆ (೧೮೨೭) ತಪ್ಪೆಂದೂ ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದ ತಮ್ಮ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಡಾ| ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಈ ಕವಿ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದವನೆಂದೂ, ಆದರೆ ಅವನ ಹೆಸರು, ಊರು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದೂ ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿಯ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿಬಂತು. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಅವನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂದೂ, ಕುಂಬಳೆಯವನೆಂದೂ ಸಾಧಿಸಿದರೆ ಕಾರಂತರು ಅವನೊಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ ಕವಿ ಎಂದೂ ಎಲ್ಲಿಯವನೆಂದು ತಿಳಿಯದು ಎಂದೂ ಹೇಳಿದರು.

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಆಸಕ್ತಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೇ ಅದು ವಿಸ್ತರಿಸಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಅವರ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಂವಾದಿ ಕಲೆಗಳಾದ ಕೇರಳದ ರಾಮನಾಟ್ಟಂ, ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಕಡೆಗೂ ಸಾಗಿತು. ೧೬-೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತ ಸುಧಾ, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣ ದಾಸನ ಕೃತಿ, ಚೆಂಗಲ್ವ ಕಾಳಕವಿಯ ರಾಧಾವಿಲಾಸ, ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಆಂಧ್ರ ಕವಿ ಶ್ರೀನಾಥನ ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣ, ೧೫ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ತಿರುಪತಿ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯನ ಸಂಕೀರ್ತನ ಲಕ್ಷಣ, ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ, ಆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿವರಣೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಮೂಲತಃ ಆಂಧ್ರ ಛಂದಸ್ಸು ಆಗಿರುವ ದ್ವಿಪದೀ ಬಂಧವು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯು ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತ ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕುಕ್ಕಿಲರು ತರ್ಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊಟ್ಟಾರಕರದ ರಾಜನಾದ ಬಾಲಕೇರಳ ವರ್ಮನು ರಚಿಸಿದ ಮಲಯಾಳ ರಾಮಾಯಣ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಹಲವಾರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವುದನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ (isolated) ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ನೋಡದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ದೇಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶಾಲವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರು

ವುದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ತೂಕವನ್ನೂ, ಮೆರುಗನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸು ಕುಕ್ಕಿಲದವರ ಅಧ್ಯಯನ-ಸಂಶೋಧನೆ-ಚಿಂತನಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು. ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಇವು ವಿಭಿನ್ನ ವಿಷಯಗಳು. ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಮಾನವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುವುದು ವಿಚಿತ್ರ ಎನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅವೆರಡೂ -ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸು- ಮೂಲತಃ ಅಭಿನ್ನಗಳು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ- ''ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಛಂದಸ್ಸೆಂಬುದು ಗುರುಲಘುರೂಪವಾದ ಕಾಲದ ಗತಿಯೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಒಂದು ನಿಯತವಾದ ಗತಿ; ಇನ್ನೊಂದು ಅನಿಯತವಾಗಿ ಬೇಕಾದಂತೆ ಹರಿಯುವ ಗತಿ. ನಿಯತ ಗತಿಯೂ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದು- 'ಸಮಗತಿ' ಎಂದರೆ ಸಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾ ನಡೆಯುವ ಲಯಬದ್ಧ ಗತಿ; ಇನ್ನೊಂದು- 'ವಿಷಮಗತಿ' ಎಂದರೆ ವಿಷಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಡೆಯುವ ಲಯಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಗತಿ. ಇವಿಷ್ಟೇ ಗತಿಗಳಿಂದ ಸಮಸ್ತ ವಾಙ್ಮಯವು ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಿಯತ ಗುರುಲಘುಗತಿಯಿಂದ ಗದ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಯತ ಗತಿಯಿಂದ ಪದ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಯತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭೂತವಾದ ಸಮಗತಿಯಿಂದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡುವ ಛಂದೋಬಂಧಗಳೂ, ಉದ್ದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಬಂಧಿಸಿದ ಶಾರ್ದೂಲವಿಕ್ರೀಡಿತ, ಸ್ರಗ್ಧರಾ ಮೊದಲಾದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸೇರದ ಅಕ್ಷರವೃತ್ತಗಳೂ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ನಿಯತಗತಿಯೇ ಆಧಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದೇ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಲಬದ್ಧವಾದ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರಲೇಬೇಕಲ್ಲವೆ?.... ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾರರು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಛಂದೋಬಂಧಗಳನ್ನು ಹಾಡದೆ, ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಎಳೆದು ಹಾಡಬೇಕಾಗುವ - ಸಂಗೀತಜ್ಞರಲ್ಲದ ಇತರರು ಓದಿದರೆ ಕೇವಲ ಗದ್ಯವಾಗುವ, ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದ- ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದಕಾರಣ ಇಂದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವು ಕಡಿದುಹೋಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನಲು ಬಹಳ ಧೈರ್ಯ ಬೇಕು.'' (ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು, ಪುಟ ೨-೪) ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸೊಗಸಾದ ವಿವರಣೆ ಸಿಗಲಾರದು.

ಛಂದಸ್ಸು-ಸಂಗೀತಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ- ''ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಣಮಾಲೆ ಇರುವಂತೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವರಗ್ರಾಮವಿರುವುದು. ವರ್ಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚಾರ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವು ಸಿದ್ಧಿಸುವಂತೆ, ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಉಚ್ಚ ನೀಚ ವಿಶೇಷಗಳು ಒಂದು ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.''

ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಅದರ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಉದ್ಬೋಧಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ,

ತಮಿಳು ಭಾಷೆಗಳ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನೂ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಛಂದಸ್ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವ ಕುಕ್ಕಿಲದವರು ಪದ್ಯ-ಪದ ಎಂಬವುಗಳು ಪಾಠ್ಯವಸ್ತು-ಗೇಯವಸ್ತುಗಳೆಂದೂ, ಓದುವ ಪದ್ಯ, ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಎಂದೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಯ, ಗತಿ, ಗಣ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ ಇವುಗಳನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಅರ್ಥವಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಲಯ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'ರಿದಮ್' (Rythem) ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಹಲವು ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. (ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಛಂದೋಗತಿ ಎಂಬ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ). ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಆದಿಯ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ತಂತ್ರೀಲಯ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ 'ಊರ್ಧ್ವಾಧರ ಪ್ರಹಾರ' ಮತ್ತು 'ಅಧರೋತ್ತರಘಾತ'ವೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ತನಾತನಾ ಮತ್ತು ತಾನ ತಾನ ಎಂಬ ಲಘುಗುರು ಮತ್ತು ಗುರುಲಘ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಲಯಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಇವು ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಾನ ಎಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ತಾಳನಿರೂಪಣೆಗೆ ಈ ಕಾಲಮಾನಗಳನ್ನೆ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಲಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಆ ಹೆಸರುಗಳು ಬಂದಿವೆ ಎಂದು ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಾರಾಂಶ. ಆದರೆ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆನ್ನುವಂತೆ "'ತಂತ್ರೀಲಯ' ಎಂಬ ಸಮಾಸಪದವನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಸಮಾಸವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ತತ್ಪುರುಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಆಗ 'ತಂತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಿಕೆ' ಎಂದರೆ 'ತಂತ್ರೀನಾದದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಿಕೆ' ಎಂಬ ಸಮುಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ 'ತಂತ್ರೀಲಯ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿರುವ ಲಯ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೂ, ಗಾಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತವಾಗುವ ಲಯ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು." ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತ "ತಂತ್ರೀಲಯ ಸಮನ್ವಿತವಾಗಿ ಎಂದರೆ ತಂತ್ರೀ ನಾದಕ್ಕೂ ಕಂಠಸ್ವರಕ್ಕೂ ಐಕ್ಯವಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲವರು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹಾಡಿದರು ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರೀಲಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿಲಯ ಅಥವಾ ಸ್ವರಲಯ ಎಂದರೆ ನಾದಗಳ ಐಕ್ಯ ಎಂಬರ್ಥವು ಎಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕೂಡಿಬರುವುದೋ ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ದ್ವಿತೀಯ ಸರ್ಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಗಾನದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವುದು 'ಶ್ಲೋಕ'ದ ಛಂದೋಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳ ನಿರೂಪಣೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿರುವ ತಂತ್ರೀಲಯವೆಂಬುದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಛಂದೋವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದಕರು (ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು) ಆ ಪದಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವವಾದೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಶ್ಲೋಕದ ಸಮಪಾದಗಳ ಉತ್ತರಾರ್ಧಸ್ವರೂಪ (ಲಗಂ ಲಗಂ)ವನ್ನು 'ತಂತ್ರೀಲಯ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಲಕ್ಷ್ಯ. ತಮ್ಮ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು

ಯೇನಕೇನಾಪಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾ ಅವರು, ತನಾ ತನಾ ಮತ್ತು ತಾನ ತಾನ ಎಂಬಂತೆ ಲಘುಗುರು ಮತ್ತು ಗುರುಲಘ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಲಯಗಳು ಹೊರಡುವುವು. ಪಿಂಗಳನು ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ವಿಧದ ಲಯಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ... ಇತ್ಯಾದಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗುರುಲಘ್ವಾತ್ಮಕವಾದುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು 'ಛಂದಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವರೇ ಹೊರತು ಲಯವೆಂದಲ್ಲ... ಸಾರಾಂಶ- ತಂತ್ರೀಲಯವೆಂಬುದೊಂದು ಛಂದೋವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಶಂಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ.'' (ಛಂದೋಗತಿ - ಪುಟ ೨೯, ೩೦).

ಛಂದೋಗತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾದ ಅನಂತರ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ''ಭಾವನ ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾನು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಿಕ್ಕಿದೆ'' ಎಂದರು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನಿಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ದಿಗ್ಗಜಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಚಿಂತನಶೀಲತೆ, ಪ್ರತಿಭೆ ಎಷ್ಟು ಅಗಾಧವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಗಳೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಛಂದೋಬಂಧವಿದೆ. ಲಲಿತರಗಳೆ, ಉತ್ಸಾಹರಗಳೆ, ಮಂದಾನಿಲರಗಳೆ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ರಗಳೆಯೆಂಬುದು ಶುದ್ಧ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯೆಂಬುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವುಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ದಂಡಕದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿರುವುದು ಪ್ರಮಾದ ಎಂದು ಅವರ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲದವರು ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದೂ ನಾಗವರ್ಮನು ರಘಟಾಬಂಧಂ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ರಗಳೆಯನ್ನೇ ಎಂದೂ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಿ ದಂಡಕ ಎಂದರೂ ರಗಳೆ ಎಂದರೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದವು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾ ಜಾತಿಗಳು (ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಕರ್ಣಾಟಕ ವಿಷಯ ಜಾತಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ) ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಕ್ಷರಗಣದ ಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ ಗಣಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ಗಣಗಳನ್ನೂ ತೆಲುಗಿನ ಛಂದೋಬಂಧಗಳನ್ನೂ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮೂಲಕ ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕುರಿತಾದ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ರೂಪಿಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲೌಕಿಕ- ಛಂದಸ್ಸನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶಾಲವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ ಯಶಸ್ಸು ಕುಕ್ಕಿಲರದು.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂಬ ಕೇವಲ ಒಂದು ನೂರು ಪುಟಗಳ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳು ಎಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಅಚ್ಚರಿಪಡುವಂಥವು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನವು ಎಂತಹ ವಿಸ್ತಾರವೂ, ಗಹನವೂ ಆಗಿರುವುದೆಂದು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಅವಲೋಕನ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರುತಿಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಸ್ವರಸಮೀಕರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಅರಬೀ ದೇಶದ ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮೂಲತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ

ಕೋಷ್ಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅರಬೀ ಸಂಗೀತಗಳ ಪುರಾತನ ಸ್ವರಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ವರಭೇದಗಳು, ಕಂಪನಪ್ರಮಾಣಗಳು, ಸ್ವರಕಂಪನ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು, ಶ್ರುತಿಪ್ರಮಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರೀನಾದದಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ರುತಿನಾದಕ್ಕಿರುವ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಉತ್ಕರ್ಷ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸುಮಾರು ೭೫ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗನಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆವ ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಮಾತುಗಳು ಪುಸ್ತಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ, ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಸಾರುತ್ತವೆ. "ವಿದ್ವತ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯವಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಮನನ ಮಾಡತೊಡಗಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೂ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಭೇದ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವು ನನಗೆ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಯಥಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನವು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆಂಬ ಸತ್ಯವೂ ಸ್ಫುಟವಾಯಿತು... ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಹೊರಟ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಓದಿ ನೋಡಿದೆ. ಇಷ್ಟರಿಂದ ತೃಪ್ತನಾಗದೆ ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಓದುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿ ಛಂದಸ್ತತ್ತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಹಾಯ್ಯ ದೊರಕಿದರೂ, ಕುತೂಹಲವು ಕವಲೊಡೆದು ಬೇರೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು- ಶ್ರುತಿ ಎಂದರೇನು? ಸ್ವರವೆಂದರೇನು? ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಭೇದವೇನು, ಸಂಬಂಧವೇನು? ಇವು ಸ್ವರಾವಯವಗಳೇ? ಸಹಜವಾಗಿ ಸಮವಿಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿರಬೇಕಾದ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಳೋ ಹನ್ನೆರಡೋ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಚಲಿತ ಸ್ವರಗಳ ಸಮನ್ವಯ ಹೇಗೆ? ಹಾಗೂ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದರೆ ಆಪಾತತಃ ನಾದಭೇದಗಳೆಂದೇ ತೋರುತ್ತಿರುವಾಗ, ಸ್ವರಗಳೆಂದರೂ ನಾದಭೇದಗಳೇ ಆಗಿರುವಾಗ, ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ ಎಂಬೀ ಭಿನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇಕೆ? ಶ್ರುತಿಗಳು ಸ್ವರಾವಯವಗಳೆಂದಾದರೆ, ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಅವು ಬೇರೆಬೇರಾಗಿ ಏಕೆ ಶ್ರವಣ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ? ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ನನಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರವು ಸ್ವತಃ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆಂದರಿತು, ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರನ್ನು ಸಹ ಕಂಡು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು ಹೊರತು, ಮನವೊಪ್ಪುವ ಯಾವ ಸಮಾಧಾನವೂ ನನಗೆ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲ... ಇದೀಗ ಆ ನನ್ನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಲಭಿಸಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಅತಿ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಬಂಧದಿಂದ ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದಂತಾಗಿದೆ. ಭರತ, ಮತಂಗ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾದಿ ಪುರಾತನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು 'ಶ್ರುತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಷಡ್ಜಾದಿ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕಿರುವ 'ನಾದದ ಒಂದು ಮಾನ' ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಈಷದ್ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು 'ಶ್ರುತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು 'ನಾದಭೇದ'ವಾಗಿ ಏಕೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನೂ ಅನಂತರಕಾಲೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭರತೋಕ್ತವಾದ ಪರಿಭಾಷಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತವಾಗಿದ್ದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹೇಗೆ ಸಮನ್ವಯಿಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿಗಳ

(ಶ್ರುತಿಸ್ಥಾನಗಳ) ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಸಮತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆಂಬುದನ್ನೂ ಇದರಿಂದ 'ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು' ಎಂಬುದು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಜ್ಞರಿಗೆ ಅಜ್ಞೇಯವಾದ ಒಂದು ಕೇವಲ ಶ್ರದ್ಧಾ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುವುದನ್ನೂ, ಪ್ರಚಲಿತ ಸ್ವರಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಶ್ರುತಿನಿಯತಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಈ ನಿಬಂಧದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.... ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ, ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ ನಿಜಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆದು ವಾಚಕ ಲೋಕದ ಮುಂದಿಟ್ಟಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯುಳ್ಳವರು ಓದಿಯೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.''

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಕೆಲವಂಶಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳವುಗಳು. ಅನೇಕ ಸ್ವಯಂಘೋಷಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಅಸಮಾಧಾನ ಉಂಟಾದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನಕ್ರಮ, ಇವುಗಳಿಂದ ಅವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅದೇ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಕೃತಿಗಳು, ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾವಿರ ಕಾಲ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದ ಮೆರುಗಿನಿಂದ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಕುಕ್ಕಿಲರ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯ ಕುರಿತು ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇರಳದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇದೆ ಎಂದು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕೇರಳೀಯರಾದ ಒಬ್ಬ ಶಾಲಾ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಕಥಕಳಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ಅವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ಹಲವರು ಅದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಕುಕ್ಕಿಲರು ಅದನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಸಂಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ "ಏನೇ ಇರಲಿ. ಇದು ಕಾಸರಗೋಡು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಾಗ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದೂ ಹೇಳಿದರು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕುಕ್ಕಿಲರಿಗೆ ತುಂಬ ಬೇಸರವೂ ಆಯಿತು. "ಸಂಶೋಧನೆಯ ಗುರಿ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯೇ ಹೊರತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ರಾಜಕೀಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಜನಗಳಲ್ಲ. ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ತರುವುದು ತಪ್ಪು, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರ" ಎಂದಿದ್ದರು.

ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಷಯ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ತೌಲನಿಕ ಪರಾಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಕ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿಲರದು. ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು, ಆಕರಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಅವರ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಯಾಗಿತ್ತು. ವಿನಾ ಎರವಲಾಗಿ ತಂದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬರುವ 'ಪ್ರತಿಫಲಿತ ವೈಭವ' (reflected glory)ವನ್ನು ಅವರು ಎಂದೂ ಹಂಬಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಮಂದಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ,

ಇತರತ್ರ ದುರ್ಲಭವಾದ ಸಂಶೋಧನ ವೈಖರಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ತತ್ತ್ವಾನ್ವೇಷಣೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ, ಸಂಗೀತ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ- ಇವು ಅವರ ಗುರಿಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಪಾಣಿನಿ, ಪತಂಜಲಿ, ಪಿಂಗಳ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಭರತ, ಮತಂಗ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿಗಳ ಕೃತಿ ಸಮುಚ್ಚಯವೆಂಬ ಮಹಾಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಈಜಾಡಿ, ತಳಕ್ಕಿಳಿದು ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ರತ್ನಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳ ಮುಂದೆ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದಿಂದ ಪಡೆದದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಠರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯಪ್ರಿಯರೂ ಆಗಿದ್ದ ಕುಕ್ಕಿಲರಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಆಧುನಿಕ ಪುರೋಗಾಮಿ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ- ''ಸ್ವರಗಳು ಸ್ಥಾನಭ್ರಷ್ಟವಾದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿವಿಭಾಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬ ವಿಚಾರವು ಅಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಇಂದಿನ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ದುರ್ಗವಲ್ಲ. ವಿದ್ಯುಚ್ಚಾಲಿತ ಧ್ವನಿಮಾಪಕ ಯಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇಕಾದ ನಾದದ ಕಂಪನಗಳನ್ನೂ, ಇಷ್ಟಕಂಪನಗಳ ನಾದವನ್ನೂ ನಿರ್ಣಯವಾಗಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಧ್ವನಿಭೇದಗಳ ಉಚ್ಚನೀಚ ಪ್ರಮಾಣವೆಂಬುದು ಇಂದು ಗಣಿತದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಚಾರವಷ್ಟೆ? ಆ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರುತಿವಿಭಾಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅಳಿದುಹೋದ ಪುರಾತನ ಗಾಂಧರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಇಂದು ನಡೆಯಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವಂತರು ಈ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಆ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮೆಟ್ಟುಗಳನ್ನಿರಿಸಿದ ತಂತ್ರೀವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ, ನಮ್ಮ ಕಳೆದುಹೋದ ಸ್ವರಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕು, ಬಳಸಬೇಕು, ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಿಳಿಸಬೇಕು- ಸತ್ಯಮೇವ ಜಯತೇ ನಾನೃತಂ'' (ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ - ಪುಟ ೮೭)

ಇದು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಸಂದೇಶ. ನಾಡಿನ ಪುಣ್ಯದಿಂದ ಇಂಥವರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು

●

ಕುಕ್ಕಿಲ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ

ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಯ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿ ಮೂಡಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುವವರಾದರೂ, ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸಲುಗೆ ಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಕ್ಕಳು ಮೂರು ವರ್ಷ ಆಗುವವರೆಗೆ ಅವರ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು. ಆಗಲೇ ಅವರಿಗೆ ಮಗ್ಗಿ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಬಾಯಿಪಾಠ ಹೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮೇಲೆ ಮಕ್ಕಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿಗು ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಕಡ್ಡಾಯ ಮನೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ನಮಗೆ ಸಂಗೀತ ಪಾಠ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವಿದೆ, ತಾಳಜ್ಞಾನವಿದೆ, ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಲ್ಲೆವು. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತ ದಾಟಿ ನಾವು ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ರಜೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದಿರುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ "ಓದು, ಒಳ್ಳೆಯ ಪುಸ್ತಕ ಓದು,. ಸುಮ್ಮನೆ ಸಮಯ ಹಾಳು ಮಾಡಬೇಡ, ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೇಡ" ಎಂದು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದು, ಗದರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಇಂದಿಗೂ ನೆನಪಿದೆ. ನಾವು ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಯೌವನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುವಾಗ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಸ್ನೇಹಿತರಂತೆ ವ್ಯವಹಾರ. ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಅವರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವು ಏರಿ ಬಿಸಿ ವಾತಾವರಣ ಉಂಟಾದರೂ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದರೆ ಅವರ ವಾದ ಸರಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಸುವ ವರೆಗೂ ಸುಮ್ಮನಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗಾಗ್ಗೆ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಚದುರಂಗ, ಇಸ್ಪೀಟು ಆಡುವುದೂ ಇತ್ತು.

ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿ ಕೃಷಿಕರಾದುದು ೧೯೩೨ರ ಅನಂತರವೇ. ಅವರೆಗೆ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಬಿ. ಎ. ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ತಯಾರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಮನೆವಾರ್ತೆ ಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭೂಮಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾದ್ದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ತೊರೆದು ಕುಕ್ಕಿಲಕ್ಕೆ ಬಂದರಂತೆ. ಆಮೇಲೆ ೧೯೫೮ರ ವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಭೂಮಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಸಕ್ತಿಯಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಯಂಕಾಲ ಏಳು ಗಂಟೆಯ ಮೇಲೆ ರಾತ್ರಿ ಎರಡು ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ ಓದುತ್ತಾ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ಸೋದರ ಭಾವ (ಸೋದರತ್ತೆಯ ಮಗ). ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಮಾವನವರ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯವರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಶ್ರೀ ಚಕ್ರಕೋಡಿ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರ (ಸಿ. ಎನ್. ಶಾಸ್ತ್ರಿ) ತಂಗಿ. ಶ್ರೀ ಚಕ್ರಕೋಡಿಯವರು ವಿವಾಹವಾದುದು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಅಣ್ಣನ ಮಗಳನ್ನು. ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರ ಮನೆ ಕುಕ್ಕಿಲಕ್ಕೆ ಸಮೀಪ ಉಗ್ಗಪ್ಪಕೋಡಿ. ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಾಗ ರಜೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದು, ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನವಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಭಾವಂದಿರೊಳಗೆ ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಪ್ರತಿದಿನ ಅವರುಗಳು ಮಲಗುವಾಗ ರಾತ್ರಿ ಒಂದು ಗಂಟೆ. ಪುನಃ ಐದು ಗಂಟೆಗೇ ಎದ್ದು ಕಾಫಿ ತಯಾರಿಸಿ. ಕುಡಿದು ಪುನಃ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭ. ಒಂದು ಶಬ್ದ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸಲ ಬಹಳ ಶಾಖವುತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ "ನೀನು ಮಾತಾಡ್ಡ" ಎಂದು ಆ ಕಡೆ ಈ ಕಡೆ ಮುಖಮಾಡಿ ಮಲಗುವುದಿತ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ಅನಂತರ "ಪುಟ್ಟೋ" ಎಂದು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕರೆಯುವುದು. ಅಥವಾ "ಪುಟ್ಟು ಭಾವಾ" ಎಂದು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಕರೆಯುವುದು. ಪುನಃ ಚರ್ಚೆ ಬಿಟ್ಟಲ್ಲಿಂದ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ಚಕ್ರಕೋಡಿ ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಉಗ್ಗಪ್ಪಕೋಡಿಗೆ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಿತ್ತು. ಅವರೊಡನೆಯೂ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ದಿನಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಗೀತದ ವಿಚಾರವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಮಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸೊಗಸು; ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶಿಸ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ 'ರೂಲ್ಸ್' ಸ್ವಲ್ಪ 'ರಿಲಾಕ್ಸ್' ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಶ್ರೀ ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಅವರ ಹಿರಿಯರು ಆಗ ನೆಡ್ಲೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದರು. ನಾನು ಸಣ್ಣವನಿರುವಾಗ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಶ್ರೀ ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಗುರು ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರೇ ಎಂದರೂ ಸಲ್ಲಬಹುದು. ಶ್ರೀ ನೆಡ್ಲೆಯವರು ಮನೆಗೆ ಬಂದಿರುವಾಗಲೆಲ್ಲ (ತಂದೆಯವರು ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥರಾಗುವವರೆಗೂ) ತಂದೆಯವರ ಪಾದ ಮುಟ್ಟಿ, ನಮಸ್ಕರಿಸಿಯೇ ಮಾತು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಬಲಿಪ (ದೊಡ್ಡವರು) ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಒಬ್ಬರು. ಅವರು ಬಂದಿರುವಾಗ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಾತುಕತೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಬಲಿಪರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ನನಗೆ ಇಂದಿಗೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದೆಯೋ ಎಂಬಂತಿದೆ.

ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನೆ ಸಮೀಪದ ಕೋಡಪದವು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತಂದೆಯವರು ಸಂಗೀತದ ಕ್ಲಾಸುಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಲವೆಡೆ ಭಾರತ ವಾಚನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟುದುಂಟು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ್ಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರು, ಶ್ರೀ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದುದು ನನಗೆ ಮರೆತು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಬಲಿಪರು, ಶ್ರೀ ನೆಡ್ಲೆಯವರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರವರು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಒದಗಿಸಿದುದು ಇಂದಿಗೂ ನೆನಪಿದೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಬಡೆಕ್ಕಿಲ ಸಾಹುಕಾರ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರವರಲ್ಲಿ (ತಂದೆಯವರ ಸೋದರಮಾವ) ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ತಂದೆಯವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಬಡೆಕ್ಕಿಲದ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರವರ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಮದುವೆ ಉಪನಯನ ಮೊದಲಾದ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಒಟ್ಟು ಸೇರಿರುವಾಗ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬಂದವರನ್ನು ನಗಿಸಿ ತಾನೂ ನಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರಲ್ಲಿತ್ತು.

೧೯೫೫ರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಜೀವನಕ್ರಮ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ೧೯೫೪-೫೫ರಲ್ಲಿ ನಾನು ಪುತ್ತೂರಿನ ಫಿಲೋಮಿನಾ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾಗಿದ್ದೆ. ಆಗ ನಮಗೆ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಮನೆಯಿತ್ತು. ೧೯೫೫ರ ಬೇಸಿಗೆ ರಜೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನನ್ನ ಕೂಡೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತು "ನೀನು ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷ ಮನೆಯಲ್ಲಿರು, ಆಮೇಲೆ ಪುನಃ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಹುದು. ನನಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಪುಸ್ತಕ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಸರಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತೇನೆ. ಈವರೆಗೆ ನಾನು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದ, ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿ ಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತೇನೆ." ಹಾಗೆ ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋದವರು ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾನೂ ಕುಕ್ಕಿಲ ಬಿಡಲೂ ಇಲ್ಲ.

೧೯೬೧ರ ವರೆಗೆ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಇದ್ದರು. ಆಮೇಲೆ ೧೯೭೫ರ ವರೆಗೆ ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿತ್ತು. ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ಮಲೆಯಾಳ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು.

ಸಾಂಸಾರಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತರ್ಜಾತೀಯ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಹೆಂಗಸರು ಮನೆವಾರ್ತೆ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲ. ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತು, ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಉಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ಯಾವ ಜಾತಿಯವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಅತಿಥಿಗಳಾಗಿ ಬಂದರೂ ಸಹಪಂಕ್ತಿ ಭೋಜನ ಇಲ್ಲಿನ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿತ್ತು.

ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ವಿಚಾರ ಬರೆಯುವಾಗ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲೇಬೇಕು. ಅವರು ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರವೀಣರು. ಯಾವುದೇ ಅಡುಗೆ, ಸಿಹಿತಿಂಡಿಗಳನ್ನು ನುರಿತ ಅಡುಗೆಯವರಂತೆಯೇ ತಯಾರಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ರುಚಿಕರವಾದ ಅಡುಗೆಯೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಆಗಬೇಕು. ಒಳ್ಳೆಯದಾಗದಿದ್ದರೆ ಊಟಮಾಡುವಾಗಲೇ ಹೇಳುವ ಸ್ವಭಾವವು ಇತ್ತು. ನಾವು ಸಣ್ಣವರಾಗಿರುವಾಗ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಅತಿಥಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆದರೋಪಚಾರ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಅವರು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಂಬುದು ನನಗೆ ತಿಳಿದುದು ೧೯೬೧ರ ಅನಂತರವೇ, ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಿಚಾರ ಅವರ ಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದ ಮೇಲೆಯೇ. ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ನೂರನೇ ಒಂದಂಶದಷ್ಟು, ನಮಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಬಂದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ಒಡನಾಟದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬಂದಿದೆ.

ಅವರ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಕೋಡಪದವಿನ ಶ್ರೀ ವೀರಾಂಜನೇಯ ಸ್ವಾಮಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸಂಘ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ ನಮ್ಮ ಸಂಘ ಇಂದಿಗೂ ಅದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಅವರ ಸಂಗೀತಾಸಕ್ತಿ ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಶ್ರೀ ಶಂಕರಭಟ್ಟರನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಮೃದಂಗವಾದಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ನನ್ನ ತಂಗಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವಷ್ಟು ಕಲಿಯುವಂತೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ತಂಗಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಶಂಕರಿ ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಕಲಿಯುವಿಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಮಕ್ಕಳೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ.

೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದವರೆಂದರೆ ಶ್ರೀ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರು. ತಂದೆಯವರು ಮಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋಗಿರುವಾಗ ಶ್ರೀ ಜೋಶಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತಂಗುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಶ್ರೀ ಜೋಶಿಯವರು ಬಂದಿರುವಾಗ ಅವರುಗಳು ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ. ನನ್ನೊಡನೆ ಶ್ರೀ ಜೋಶಿಯವರ ವಿಚಾರ ತುಂಬಾ ಅಭಿಮಾನ ದಿಂದ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಪಡಿಸಿದ ಹಲವು ವಿಚಾರ ಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಉದಯೋನ್ಮುಖ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಸ್ವಂತ ಸಂಶೋಧನೆ ಅನಿಸಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದು ಬೇಸರದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆ ಅವರ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಈಗಲೂ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ.

ಅನುಬಂಧ

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಜೀವನ ವಿವರ

ಜನನ : ೩-೭-೧೯೧೧

ನಿಧನ : ೨೧-೭-೧೯೮೮

ತಂದೆ : ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ

ತಾಯಿ : ಗೌರಮ್ಮ

ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ : ಬೋರ್ಡ್ ಹೈಸ್ಕೂಲು, ಪುತ್ತೂರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಯಾರಿ. ಪರೀಕ್ಷೆ ಬರೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ದಿ। ಕನ್ನೆಪ್ಪಾಡಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ದಿ। ಮಿತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ. ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ದಿ। ಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಕೆ. ದಿ। ಬಲಿಪ ಭಾಗವತ, ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ. ೧೯೫೮ರಿಂದ ೧೯೭೫ರ ತನಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಂಶೋಧನೆ. ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿತ್ತು.

ವಾಸ : ೧೯೫೯ರ ತನಕ ಕುಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ. ೧೯೫೯-೬೩ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ. ೧೯೬೩-೭೫ ಮೈಸೂರಲ್ಲಿ. ೧೯೭೫ರಿಂದ ಪುನಃ ಕುಕ್ಕಿಲದಲ್ಲಿ.

ಪತ್ನಿ : ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಅಮ್ಮ

ಮಕ್ಕಳು : ನಾಲ್ವರು ಹೆಣ್ಣು, ನಾಲ್ವರು ಗಂಡು

೧) ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ : ಕೆಲಕಾಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು. ಈಗ ಕೃಷಿಕರು. ಸಂಚಾಲಕರು : ಶ್ರೀ ವೀರಾಂಜನೇಯ ಸ್ವಾಮಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಲಿ, ಕೋಡಪದವು. (ಪತ್ನಿ : ಶ್ರೀಮತಿ ಸವಿತಾ)

೨) ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ : ಎಂಜಿನಿಯರ್. ಈಗ ಕೃಷಿಕರು. (ಪತ್ನಿ : ಶೀಮತಿ ಶಿವಸುಂದರಿ)

೩) ಶಂಕರ ಭಟ್ಟ : ಮೃದಂಗ ವಿದ್ವಾನ್. ಕೃಷಿಕರು. (ಪತ್ನಿ : ಗೌರಿ)

೪) ಪುರಂದರ ಭಟ್ಟ : ಬಿ. ಬಿ. ಎಮ್. ಪದವೀಧರ. ಕೃಷಿಕರು. (ಪತ್ನಿ : ಶ್ರೀಮತಿ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ)

೫) ಶ್ರೀಮತಿ ಮಿಂಚಮ್ಮ : (ಪತಿ: ಕೆ.ಎನ್. ಮಹಾಲಿಂಗ ಭಟ್, ಎಡ್ವೊಕೇಟ್, ಈಗ ಕೃಷಿಕರು)

೬) ಶ್ರೀಮತಿ ಸರಸ್ವತಿ : (ಪತಿ : ಡಾ। ಮುಳ್ಳಂಕೊಚ್ಚಿ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ ಮಕ್ಕಳ ತಜ್ಞರು, ಮಂಗಳೂರು)

೭) ಶ್ರೀಮತಿ ಶಂಕರಿ : (ಪತಿ : ಕೆ. ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಎಡ್ವೊಕೇಟ್, ಮಂಗಳೂರು)

೮) ಶ್ರೀಮತಿ ಸಾವಿತ್ರಿ : (ಪತಿ : ಎಂ.ಎಸ್. ಭಟ್, ಚಾರ್ಟರ್ಡ್ ಎಕೌಂಟೆಂಟ್, ಮುಂಬಯಿ)

ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಕೃತಿಗಳು

೧. ನಾಗವರ್ಮನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ (ಸಂಪಾದಿತ)
ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೧

೨. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ
ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೧

೩. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು (ಸಂಪಾದಿತ)
ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ,
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೭೫

೪. ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ - ತಮಿಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ
ಗದ್ಯಾನುವಾದ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೫. ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸು - ತಮಿಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿವೇಚನೆ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೬. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ - ಕರ್ಣಪರ್ವದ ವರೆಗೆ (ಸಂಪಾದಿತ - ಅಪ್ರಕಟಿತ)

